إمبراطوريـــة المســــرح

دراسات نقدية في مسرح السيد حافظ

د. نادية سعدونى

الجزائر

لم يكن عندى دليل واحد

على أن المسرح سرق عمرى

وذهب يلعب البلياردو

وكنت وحيداً

السيد حافظ

دراســـات نقدية

بقلم

د. ناديــة سعدونى

د. إبراهيم بوخالفة

د. مصطفى بوخال

د. فاطــمة قســول

تقديم

د. سعدوني نادية

يخوص إنسان اليوم معركة الوجود، والوعي لهذا الوجود وذلك نضير كل ما يشهده العالم من سرعة في التطور وفي طريقة الحياة وفي ظل كل هذا ظهرت فنون عديدة عبرت عن هذا المنحى المتسارع، وكان ولا يزال المسرح يدعى بأبي الفنون لما له من القدرة والطاقة على استيعاب كل التقلبات والانقلابات الفكرية وحتى السياسية والاقتصادية.

واللافت للانتباه ، ان العالم العربي عرف هذا الفن منذ قديم الزمان وقد كانت مصر ولادة له، ولغيره فتمكن مبدعوها من ممارسة هذا النوع كتابة وتمثيلًا وإخراجًا ، ولقد لاقت العديد من المسرحيات رواجًا كبيرًا في عالمنا العربي حتى أن هناك مسرحيات سميت بمسرحيات الذروة كتفسير لنسبة المشاهدة العالية والتألق خاصة بعدما استخدم التلفاز كوسيلة لمشاهدتها.

ولم يكن مسرح (السيد حافظ) بمنأى عن هذه الحركة الفنية ، وبخاصة الفن المسرحي إذ أسهم هذا الأخير بعدد لا بأس به من المسرحيات التي مثلت أغلبها وجسدت على مسارح عديدة ، ولعل ما يميز كتابات هذا المبدع اهتمامه بماهية القوة والضعف لدى الإنسان والذي حسبه وحسب طريقة تذليله لهذا الجانب يعود إلى وعي الإنسان لنفسه ، وعي لا يكون بمعزل عن المجموعة التي ينتمي إليها ، بل يكون كفرد فيها.

إن العامل أو الفلاح أو المثقف، قد يكون كل منـهم ، في وطأة الحياة التي يعانيها ضعيفًا ولكنه بوعيه لظروف مجتمعه وحياته، ووعيه لطبقته ودورها، ثم وعيه لذاته وواجبه في النضال الوطني والاجتماعي مع الطاقة الطليعة ليكتسب القوة ويستطيع أن يمارس حياته ، بل وأن يفجر كمون ماهيته الإنسانية باتجاه الجرأة على المواصفات القائمة والفساد المنتشر وبذلك يعمل على التغيير من خلال الفعل الثوري للأنا في مقابل الأخرين.

ولعل هذه الدراسة النقدية للفن المسرحي (للسيد حافظ) دليل على المفارقات الحياتية التي يعيشها الإنسان المصري بصفة خاصة والعربي بصفة عامة ، في ها العالم المليء بالتناقضات والصراعات المتباينة من أجل البقاء ، شعاره في ذلك إثبات الذات وتقديرها للآخر ، أما عن أدواته الفنية فقد كانت مختلفة ومتشضية بابها الأول التاريخ والذي كان حاضرًا وبقوة في أغلب أعماله، ثم الواقع المعيش المترجم بلغات فنية شخية ومتباينة يغذيها جانبي الخيال والتخييل اللذان يستخدمهما ليصبغ عمله بصبغة إبداعية وجمالية.

ولا نستطيع أن نحاكي ونقرأ أعمال هذا المبدع المسرحي ، دون الحديث عن الجانب لسياسي الطاغي على رؤياه الفنية، والتي تارة تجدها مبطنة وغير معلنة، في حينه أن في أحيان أخرى نجده يرسمها بكلمات سحرية سياسية تفهمها بمجرد قراءتك لها.

ولم يكن هذا الجانب هو الجانب الوحيد إذ تنوعت مواضيع السيد حافظ

وتعددت مشاربها ولعل أهمها تلك التي ولت وجهها صوب الهوية، إذ يبحث الكاتب من خلالها على أشكال الحضور ودلالته وأبعاده المختلفة ولعل القارئ المفحص لأعماله يستطيع الكشف عن شخصية (السيد حافظ) من خلال أعماله فيقرأه مثلما يقرأ أعماله.

وانتهاء من كل ذلك، يمكن القول أن هذه الدراسة ما هي إلا استفتاح حميد للغوص العميق في الأعمال المسرحية لهذا المبدع ، والذي لايزال قلمه يسيل في هذا الطريق الإبداعى منتظراً القراءة المتمحصة الفاحصة والتي تزيد من قيمة أعماله الفنية الإبداعية.

تقديم
بقلم د. بوخالفة إبراهيم

شيّد السيد حافظ امبراطوريّة المسرح منذ البدايات الأولى في هذا الحقل من حقول الإبداع. وكنت قد عرفته ساردا من خلال سلسلة من الروايات النهريّة. والحقيقة أنّ ملامح رؤية العالم لا تتلوّن من جنسٍ أدبي إلى آخر. ولكنّها تتعزّز وتنجلي في جنسٍ أدبي أكثر من انجلائها في جنس آخر. وواضحٌ أن المسرح، وبحكم تماسّه المباشر مع الواقع الاجتماعي للناس، وانخراطه المحموم في هموم المجتمع، سيجعل الفكر أبعد أثرا وأعمق غورا ممّا يكون في السرد الروائي. إنّ المواقف الإنسانيّة في الدراما تتجسّد من خلال حوار الشخصيّات، وهي كائنات من لحم ودم، بينما في السرد الروائي لا نملك إلا هويّات سرديّة، متشكّلة من لغة وتخييلٍ.

وقد أفاد السيّد حافظ من البيئة الثقافيّة المصريّة التي تزخرُ بالإنتاج المسرحي، استنادا إلى تراث حضاري عريق، لا يخطئه الإدراك في هذا النشاط الإبداعي. فقد كانت مصر رائدة في مجال الإنتاج المسرحي، ولا تزال تتربع على السيادة الأدبية في هذا الحقل، بشكل لا مثيل له في الوطن العربي. وتعود هذه السيادة إلى عوامل موضوعيّة وذاتيّة، ليس أقلّها طبيعة الشخصيّة المصريّة المهووسة برغبة محمومة في التواصل الاجتماعي. ويمثّلُ العمل المسرحي فضاء فيزيائيّا لتمثيل العلاقات الاجتماعيّة في ذروة ديناميّتها. من عوامل الهوس بالمسرح الخلفيّة

الثقافيّة للمصريين، الذين كانوا روادا في المثاقفة مع الغرب، والتشبّع بالآثار الإنسانيّة في هذا الجنس الأدبي. والواقع أن الاحتفاء بالمسرح في أيّ مجتمع، هو دليل على الرقي الفكري العام والحسّ الجمالي الذي يتمتع به العامّة. إنّه دليلُ ترف فكري، وحاجة ماسّة لممارسة طقوس روحيّة لا تجد إشباعها إلاّ على الركح.

وقد وجد السيّد في هذا الفضاء الإبداعي مساحة واسعة لتطوير رؤية فكرية غائرة لمجتمع فاضل، خالٍ من تناقضات المرحلة الكولونياليّة، ومن تبعات الموالاة للأجنبي. وهي وضعيّة يكابدها كلّ عربي مسحوق، ومقصي، ومهمّش. ويجدُ كلّ هؤلاء عطفا ثقافيا في نصوص السيّد المسرحيّة. لقد كان صوتُ المبدع مهيمنا، وطافحا، ومفجّرا للشكل الجمالي، ولمعايير اللياقة الأدبيّة المتحفظة. ولتجنّب الخطابات المباشرة، طعّم المؤلف نصوصه بروح السخرية والفكاهة والهزء. وهي بدائل يمرّر صاحبها من خلالها رفضه لعالمٍ منحطٍّ قد هجرته إرادة الخير والإصلاح، وتشبّث بعالم أسفل، وبفكر مبتذل، وبطقوس هابطة.

وقد انتقيتُ مسرحيّتين من ضمن مجموعة "بوابة المينا"، لعلاقتهما برؤية العالم للسيّد، ولتجاوبهما مع الذّ اكرة الثقافيّة التي شكلتُها عن هذا المبدع من خلال دراسات سابقة حول السرد القصصي والروائي. وأقصد مسرحيتي "بوابة الميناء" و"أبو ذر الغفاري يعود". نجد الكثير من الرمز في هذين العملين، والكثير من التخييل الذي يثري الرؤية الجمالياتية للسيد، فيمرّ الخطاب المشفّر بمرونة ويتلاقاه القارئ والمتفرج بكيرٍ من الاحتفاء لما يجد فيه من دفء إنساني وعطف أدبي

قلّ نظيره. غنّ رمزيّة أبي ذر الغفاري في المخيال الشعبي للعرب هي رمزيّة بالغة الخصوبة وعالية الاشتغال، فهو صحابي من الصفّ الأول، وظلّت روحه موصولة بالسماء حتى فارقت جسده، وظلّ صوته صادحا بالحقّ، فاعتزل الناس لأنه أمّة لا ترتقي إليها الأمم. وفي المسرحيّة الأخرى، نفاجأ بالموت مجسّدا، ووافدا من جهة البحر، ومن خارج البلاد. هذا التجسيد يحقق هدفا هامّا على مستوى الدلالة، وهو النأي عن البعد الميتافيزيقي لهذه الشخصيّة، ليتحوّل أفق الانتظار إلى تأويل ثقافي، بعيدا عن التخييل الديني. الموت يمكنه أن يكون الشر الوافد من الخارج، مهدّدا الأمّة، في مقدّراتها ومصائرها.

إنّنا نأمل من خلال هذه الرحلة، إثارة الجدل حول مشكلة سياسيّة في الوطن العربي، الأكثر خطورة، وهي مشكلة الاستبداد السياسي. والواقع أنه هاجس كلّ المثقفين والمبدعين الأحرار. فالاستبداد هو عدوّ نهضة الأمم وارتقائها، وهو مدمّرٌ لكل كلّ قيم الخير والجمال لدى الأفراد والجماعات. لا يمكن لمجتمعٍ مكبّلٍ ومقموعٍ في صوته أن يفجّر طاقاته الخلاقة، ولا أن يطور عقله المتوثّب للمعرفة. غير أنّ مشكلة الاستبداد، لا يمكن معالجتها على مستوى الدّاخل، لأنّ الأمم منخرطة في شبكة من المصالح الامبريالية والعلاقات الكولونياليّة، لا يمكن الانعتاق منها دون ثورة ثقافيّة كاسحة. وتلك هي إرساليّة كل مثقف عضوي ملتزم ويحمل هموم وطن أسيرٍ.

همسات نقدية في كتابات السيّد حافظ المسرحية
د. نادية سعدونى

(حكاية الفلاح عبد المطيع) أنموذجًا

القول بأن المسرح أبو الفنون، يثير جدلاً فلسفيًّا يومئ بنا إلى التساؤل الفعلي عن قيمة هذه الجملة المتداولة على ألسنة المتخصصين في مجالات الأدب وعلوم الابداع، ولعلنا من خلال هذه اللوحة النقدية، الفاحصة، نفتح مجالاً لقراءة نقدية لأحد الأقلام الرائجة في العالم العربي، وبخاصة في مصر، إنه قلم (السيّد حافظ)، والذي سبق وأن قدمنا له مجموعة من القراءات والدراسات النقدية في مجموعاته القصصية والروائية، وأردنا الآن أن ندخل إلى مجال آخر اختار أن يكون الأكثر تجليًّا وترجمة لأفكاره وخلجاته، إنّه المسرح والذي هو عند هذا المبدع بلكنة فنيّة لا غير، اذ استطاع من خلاله النفوذ عبر بوابات مفتوحة على عالمه الواقعي والخيالي على السواء، وأن، يترجم صراعات المجتمع بكل احترافية ودون الخروج عن المسموح به، غايته من كل ذلك الكشف عن خوالج النفس البشرية من حيث أنّه شفرة اتصال بين المبدع ومتلقيه.

ويأتي نص (حكاية الفلاح عبد المطيع)، ليجسّد فعالية الفكر المسرحي لدى (السيّد حافظ) والذي هو مسرحي بالأساس، اذ تشربت روحه الوجدانية المسرحية فعلاً وممارسة، كتابة واعتقادًا، ودليل ذلك

مقاربته الدرامية الملامسة للواقع المعيش وتراجيدياته المفتوحة على ربوع اللحظة التاريخية المعيشة.

يراهن نص (حكاية الفلاح عند المطيع) على تجربته بوصفها تلعب على وعي جديد لمتلق قادر على تجاوز الأنماط التقليدية في كتابته، فالقول أنّها مسرحية كوميدية يخالف التغلغل الفكري والبعد الميتافيزيقي الذاهبة إليه، فرغم المواقف التي قد تبدوا مضحكة في هذه المسرحية والمثارة من قبل بطلها (عبد المطيع) إلاّ أنّها تلعب على وتر أكثر وقع وملامسة لجروح وآلام ومآسي الإنسان البسيط، والذي لا طاقة له أمام تجبر المتجبر إلاّ بالهروب إمّا عن طريق الاستسلام أو الغباء الذي انتجه (عبد المطيع) كملمح استراتيجي يخرجه من بوتقة العالم الواقعي المشوه إلى واقع خلقه لذاته وهروبًا من ذاته.

واقع يقوم على الطاعة العمياء للمتجبر ودون استحضار لوعي أو فهم هذا ما زوّد نسبة الغباء التي استحضرها المسرحي على بطل مسرحيته، هذه الصفة التي لاحقت (عبد المطيع) و استخدمها الكاتب ليكسب عملة اللكنة العصرية في كتابة هذا النوع من النصوص فهي من نوع (بيرلسك القرن العشرين) والبيرلسك Burle sque هي مسرحيات السخرية التي تلجأ إلى الإضحاك بقصد ابراز مصادر الهزل التي عادة ما تكون في شكل كاريكاتير غريب، وتقوم هذه النصوص الحديثة على المتناقضات حيث توقع المتلقي في حيرة التلقي، بين الضحك أو البكاء فيضحك وهو يبكي ويبكي وهو يضحك وبالتالي يتعايش مع الأحداث بتلقائية المشاهدة، ولكن بوعي الفهم والاستيعاب، وبالتالي فالواقع فيها

واقع يستمد قوته من كونه تقنية أكثر منه موضوعًا، إذ يتحول فيه المتلقي إلى مشارك في العملية الإبداعية الفنية وليس مجرّد متلقي سلب، فالتناقضات المحمولة فيها تجعل المتلقي في جدال استراتيجي مع مبدعها، من خلال جملة التساؤلات التي تحملها أذهان المستقبلين للعمل.

إن المتصفح لأعمال (السيّد حافظ) المتباينة يجد أنّه يحاول في كل عمل أن يستحضر التاريخ، وذلك بطريقة لا يشعر فيها متلقيه بذلك، فعبقرية الأداء المسرحي لهذا الكاتب ساعدته على استلهام مخزونه الثقافي ليوجهه كجذوة نارية على إبداع مواز للحاكي، فقد رجع بنا إلى عصر كان فيه الإنسان فاقد لإنسانيته وأردنا أن نربطه بما يعيشه اليوم من انكسارات وتبعية للغير.

ونظير خصوصية الخطاب المسرحي، الملامس للمعط المادي والمحسوس فإنّ مبدع هذا النوع من النص يتوسم قارئا منفتحا على عوالم الإنسانية وهذا ما أكده الناقد (أمبير تو ايكو) "النص المسرحي هو الذي يفرض على القارئ (المخرج) قراءة متمعنة ونظرة ثاقبة حتى يتمكن من تأثيث فراغات النص أو ما يحوي من بياض"(١) فهو مفتوح إلى ما بعد القراءة وهذا ما يجعله يختص بالديمومة والاستمرارية، إذ أن النص واحد ولكنه قابل للترجمة بحسب الوضع والسياق الذي يوضع فيه، زد إلى ذلك أن هذا الأخير يقوم على خاصية بارزة جعلت منه نصًّا

---

(1) Anne Ubersfeld – Op , Cite P12.

متمايزًا، وهي خاصة "التمسرح" والتي ترتبط بعملية تحويله من لغة حركية منطوقة، عن طريق تدخل عناصر الإنجاز المسرحي وهنا تأتي مجموعة من الأدوات الخادمة (الإخراج ، التمثيل ...) لتؤطر هذا النص، وتجعل منه فنًا متكاملاً، عموده الفقري نص مدجج بالأفكار والمرامي الثقافية والفكرية وحتى السياسية وأعضاؤه المسؤولة عن تفجيره للمجتمع العربي على العموم والمصري على الخصوص، وبالرغم من أنّ المشاهد كان يضحك وباستمرار على كل تلك المشاهد إلاّ أنّه استوعب مجموع الرسائل السياسية والفكرية وحتى الأيديولوجية المرسلة إليه، والداعية إلى اليقظة والوعي من حالة الاجتثاث المطبقة عليه، بوعيه ودون ذلك.

وكاتبنا من خلال هذه المسرحية المعلق عليها على أنّها مسرحية دعائية، كوميدية، يجد نفسه أمام استراتيجية مطبقة في مسرحيات كوميدية محضة كمسرحية (السيّد الشغال) من حيث أنها تصور طبيعة الإنسان في داخل أوصال روحه، وهي طبيعة تناقضية بين الجد والمزاح بعين الوعي ولا وعي، بين الألم والراحة وهكذا، وبما أن الفن وبحسب (إدريس يوسف) يعدّ "خاصية من خواص كل شعب"(١) فقد ولد هذا الأخير مع الإنسان بحكم أن الميل إلى التمثيل والتشخيص سجية وعزيزة طبيعية فيه.

والملاحظ من خلال القراءة البدئية لنصنا هذا الكم الهائل

---

(١) ادريس يوسف: نحو مسرح مصري، مقدمة نقدية لمسرحية (الفرافير)، دار الريب للطباعة، القاهرة ص ٢٠.

للمحمولات المعبأة بجروح وآلام وعذابات الفرد البسيط في عالم الظلم والتجبّر، تغذيه الأحكام الفنيّة الفاضحة لكل أطراف المؤامرات والمحاكات في حق المواطن الفقير، المسلوب الإرادة، رجل من الشارع من مجتمع ممزق الهوية، شعاره التبعية، والانصياع ولهذا فكلما قرأت هذا النص، فإنك تستشف منه معالم كانت غائبة عنك في قراءاتك السابقة، لذا فعلى القارئ أن يعيد قراءتها مرارًا وتكرارًا حتى يقف في كل مرّة عند سندس الدهشة على القدرة اللغوية والأسلوبية والفنية ذات التأليف البسيط والبعد العميق.

تفجير النص المسرحى :

لعلنا إذا تمحصنا في الروح المسرحية لمبدعنا، فإننا سنجد فيها من الدعاية المصرية والتي تعودنا عليها عند أهم الممثلين كـ(عادل إمام) رائد التمثيل والمزاح، والذين أعط البعد المزاحي وخفة الدم في طرحه وتمثيله لمواضيع متباينة، ولعلّ الشيء المشترك بين هاذين الفنانين هو روح الدعاية في طرح مواضع في صميم الصرامة والجديّة، وربما الآلام وتعتير فمسرحية (السيّد الشغال) والتي بطلها عادل إمام كانت تثير قضايا في غاية الجدية ومن صلب الواقع الممسوخ.

يرجع بنا (السيّد حافظ) في مسرحيته الموسومة (بحكاية الفلاح عبدالمطيع)، إلى زمن المماليك، حيث الإنسان لا قيمة له، اذ حضوره لا يختلف كثيرًا عن حضور الحيوان من حيث الحقوق والواجبات، وحيث الصوت الوحيد المسموع هو صوت (السلطان) الذي يراه الرعية ربّ يأمر فيطاع من غير تساؤل أو استفسار، وهنا اختار الكاتب شخصية

(عبد المطيع) الشخصية الرئيسية في المسرحية، والتي تعاني من اضطرابات نفسية متنوعة، جراء العناء الخلقي الذي تعاني منه، والذي جعل منها شخصية مهزوزة في نظر زوجته أ (نفسية) الدائمة الشتم والاحتقار له، وكأنها لا ترى فيه السند والحماية بل العكس، بات عبئًا يؤرق كاهلها ولهذا نجدها توجه له عبارات جارحة، مؤذية للشعور والاحساس،

"كف عن خداعي يا رجل يا ملعون... يا منافق يا كسول... يا مخادع"(١)

كل هذه الألفاظ تصبّ في حقل دلالي واحد آلا وهو (البغض) و (الاحتقار والمؤديان بصاحبهما إلى الشعور الحاد بالاغتراب نحو ذاته ونحو الأخرين، وبدلك فانه يعيش لحظات خارج السلوك العام الحائم به لأن قناعته بذاته تشل وتغيب وهذا بالضبط ما حدث لعبد المطيع، إذ بات استيعابه للأخرين أمر صعب بل وشبه مستحيل، وكأن لغة مجتمعه تختلف عن لغته، ودليل ذلك أن رفيقه الدائم هو الحمار الدائم النهاق، فهو يتواصل معه أكثر مما يتواصل مع زوجته ويوجه له خطابا ينتظر من خلاله الرّد، وكل نهيق يفسره له بكلام ملفوظ فيستأنس لوجوده،

" عبد المطيع: يومان بلا عمل، أنت وأنا (ينهق الحمار)

أعرف أنك غاضب، عندما تكون عاطلاً تغضب مني من الدنيا من كل شيء... السبب ليس مني... لست مسؤولاً عن شيء مما حدث أتفهم؟

---

(١) السيد حافظ: حكاية الفلاح عبد المطيع ،المجلس الأعلى للثقافة ، ١شارع الجبلاية ، دار الأوبرا ، القاهرة ، ط ١ ، ٢٠٠٤،ص ٠٦.

أنت تنهم أكثر من أي شخص في هذه الضاحية"(١)

ومن هنا يمكن القول أن هذه اللوحة المسرحية تجسيد حقيقي لمعنى الهروب عن الواقع المزيف الممسوخ، واقع يعيش فيه فقرًا مدقعًا ونكرانًا مبتذلاً لحقيقة الوجود، هذا الواقع الذي يشمل بالنسبة لعبد المطيع الألم الدائم، وهو الذي أوصله بحسب (فرويد) للجنون، من حيث أن الجنون أنواع ونقصد به هنا (الغباء المبالغ فيه) يعرفه فرويد فيقول "النتيجة الحتمية للصراع القائم بين الأنا والهو حيث تتوجه شحنات المقاومة عند (الأنا) ضد شحنات (الهو) فتعجز شحنات (الأنا) مما يؤدي إلى طغيان شحناة (الهو) على (الأنا)"(٢) هذا نوع أما النوع الثاني من أنواع الاغتراب التي عاشها (عبد المطيع) فهو الاغتراب الطبقي الاجتماعي والاقتصادي، اذ أن الحاكم والسلطان بالنسبة لعبد المطيع كالسماء والأرض فلا يحلم حتى بلقائهما أو النظر ليهما، فقد

"كان عبد المطيع لا يعرف عن العالم، إلاّ الفأس والأرض والعمل، لم يجلس يومًا مع السلطان، لم يجلس في الديوان إلاّ مرة أو اثنتين في شهر رمضان عندما تفتح القصور للعامة"(٣)

و هنا لا بد أن نعود إلى اللافتة العنوان والتي اختار (السيّد حافظ) أن يجعلها بعنوانين (ممنوع أن تضحك.................. ممنوع

---

(١) المدونة ، ص ٠٦.

(٢) سيجموند فرويد: معالم التحليل النفسي، ت، محمد عثماني نجاتي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط٥، ص٤٨.

(٣) المدونة ، ص ١٣.

أن تبكي) أو (حكاية الفلاح عبد المطيع).

نستطيع أن نتخذ من عنوان المسرحية مدخلاً مهمًا للتحليل والكشف، فكلمة (ممنوع) توحي إلى المنع وإلى الغير مسموح به، وفي الثقافة الإسلامية يأتي المنع كمقابل للتحريم لضرر يصيب الإنسان، فيمنع الإسلام الكذب، ويمنع السرقة والزنا وهكذا وكل هذه الأمور التي تؤدي بالإنسان إلى التهلكة، ولكن المناقض للأمرأن المنع خصّ المبيحات، فقد منع الضحك ومنع البكاء فالمتناقضين في الحياة، سلوك ومقوم يعش به .فهو يضحك حينما يفرح ويبكي بينما يغضب، وهي سمة اختص بها الإنسان عن غيره من الكائنات الحيّة، وإلاّ لأصبح حيوان، وهذه المقصدية التي سار على دربها كاتبنا فحينما نقوم بقراءة عمودية صعودًا نزولاً من النص الأصلي إلى النص الموازي (جيرار جينات) والعكس من ذلك نجد أن بطل القصة أو سمه الكاتب صفة الحيوان أكثر من الإنسان، فقد جعل لنفسه رفيق دائم وهو الحمار ثم أعطاه صفة الغباء وعدم مجارات أوضاع النّاس ففي المسرحية حادثة تؤكد ذلك، فحينما أمر النّاس بارتداء الأسواد حزنًا على سلطانهم الذي أصيب بمرض في عينه، ليس غير ذلك، وعندما طلب منهم ارتداء الأبيض بعد نجاته ارتدى هو الأسود، فهنا مخالفة البشر لتصرفاتهم وسلوك حياتهم وطقوس تفكيرهم قربته أكثر للحيوان الذي ليس عليه أن يفكر وأن يستخدم ذكاءه بقدر ما يستخدم غريزته بحثًا عن المأكل والتكاثر، لا غير، وهنا نجد (عبد المطيع) أنجب عشرة أولاد من امرأة لا يحبها ويحب غيرها (فاطمة) والتي منعت عنه بسبب والدها الذي لم

يرض بزواجه بها.

وهذه الحيوانية التي عانى منها (عبد المطيع)، ماهي إلاّ استجلاء وفير لاغتراب مرض عقلي و"الذي يجعل الإنسان غريبا عن ذاته ومجتمعه، أما في الفلسفة فتشير إلى غربة الإنسان عن جوهره"(١)

إن اللافت للانتباه أن العنوان ينشئ منذ البدء عن حالة الاكتئاب التي يعاني منها البطل، فلا حق له في هذه الحياة، حتى في أبسط الأمور، اذ انعدمت سياقات العيش في قاموسه الحياتي وفي حقه المنصوص في دساتير الدنيا في هذا الوجود، حيث عالم القوي يهيمن على الفضاء الاجتماعي والسياسي والاقتصادي، فالضعيف والفقير مقصى من موقعه المفروض في هذا العالم في مجتمعات تحكمها السلطة والقوة وتتمركز حولها قيم التجبر، إذ لا يسمح للفقير أو الضعيف بالمشاركة في ابداء الرأي أو حتى التصرف بحرية في مجتمعها فهي المحكوم عليها.

اذن ومن خلال هذا التحليل النقدي للافتة العنوان نستطيع القول أن (السيّد حافظ) انتهج طريقة التجديد في الكتابة وقد ظهر ذلك منذ الوهلة الأولى وذلك باختياره لعنوانين مختلفين، تمامًا ولكنهما متكاملين لأنّ المقصد بينهما يصب في نفس القالب فهويومئ إلى (التكثيف الرمزي) والذي يعدّ مقوم مهم من أهم مقومات التجديد في الكتابة المعاصرة، فقد استطاع أن يوظف كلمات تحيل عن طريقها مباشرة على نصه.

---

(١) سناء خضر: النظرية الخلقية عند أبي العلاء المعري بين الفلسفة والدين، دار الوفاء، الإسكندرية، ط١، د ت، ص ٩٨.

أمّا عن نصنا الأصلي فقد توافق منذ الوهلة الأولى مع النص (الموازي) "سيداتي... آنساتي سادتي... هذه الليلة.. سنعود إلى الوراء، إلى زمن كان الإنسان مفقود القيمة، يهان، كان الإنسان الحيوان، قوى النفوذ والسلطان"(١)

فالجملة المفتاحية، حملت مجموعة من الألفاظ الموازية للعنوان الثاني (ممنوع أن تضحك، ممنوع أن تبكي) أي المقصود من ذلك مسلوب الإرادة، مسلوب الوعي، مغترب عن أناه وعن ذاته فقد أقصيت منه ملامح الإنسانية وألبست له ملامح الحيوان، فالذي لا يضحك إذا فرح أو أعجب بأمر كأن يقدم له مأكل أو مبيت مريح ،ولا يبكي عندما يضرب أو يظلم فهو اما ميت الروح والعقل أو أنه مغيب لصفات الأنسنة.

ومن هنا نستتشف الكم الهائل من الألم والسخط الذي يعاني منه إنسان (السيّد حافظ)، ومهما كان العصر أو المكان أو القوم الذي ينتمي إليهم، فرغم أن العصر المحدد في هذه المسرحية هو عصر المماليك، وهو عصر بعيد نوعًا ما عن عصرنا إلاّ أن الإنسان لا يزال يتعبد، يؤمر فيطيع، ويستعبد فيمتثل، ولو اختلفت طريقة الامتثال إلاّ أنّ النتيجة واحدة.

وإذا أردنا أن نموقع أعمال (السيّد حافظ) المسرحية، وبخاصة مسرحية (حكاية الفلاح عبد المطيع) فإننا نجدها تتماشى مع اللكنة التجديدية المستحدثة في زمن الظلم والاستعباد من حيث، قدرتها على

---

(١) المدونة ص٧

ملامسة الواقع المعيش للبيئة البسيطة وللمجتمعات المقهورة في أزمنة متباينة

"هذا عصر المماليك... كل مملوك صاحب قطعة أرض يملك الأرض ومن عليها"(١)

فالعصر مدون تاريخيًا، حيث السلاطين لهم الأرض ومن عليها، وليس للآخرين إلاّ التعبد وخدمة سيّده.

الملمح الثاني الذي استنبطناه من كتابات هذا المبدع المسرحية، تخليه عن الأساليب القديمة المساقة وفق رتابة كلاسيكية، مثبطة بزمان ومكان وشخصيات محدّدة ومتباينة، وهنا استخدم المزاوجة بين أساليب الجدية في طرح المواضيع والهزل في مناقشة أزمات الإنسان الضعيف في ذلك العصر.

بالرجوع إلى العنوان، نقرأ عنوان (حكاية الفلاح عبد المطيع) فنلاحظ أنّها مكونة من أربعة ألفاظ، انطلاقًا من كلمة (حكاية) وهي مصدر لفعل (حى، يحكي، حكاية) أي أنها مجموعة من الأحداث المترابطة والمتسلسلة والتي تلخص مسارًا معينًا يقضي إلى وجود شخصية معينة يصب عليها هذا المسار، اذ يعلن الكاتب أن العمود الفقري لنصه المسرحي ينصب على الشخصية الرئيسية فهي بمثابة المحك الأساسي في نجاح العمل، فهي المكون العمودي الممسك بخيوط الدال والمدلول والذي يسير وراءه الكاتب ليحدد أبعاد الخط الأصلي لصلب الحدث.

---

(١) المدونة : ص٨٠.

فالانطلاقة توحي إلى وجود شخصية محورية تستأثر مجريات الحدث وتتولى عملية الصياغة المسرحية من خلال همومها وصراعاتها مع مشاكلها ومع الشخصيات الأخرى المحيطة بها.

وقد استخدم (السيّد حافظ) في هذا النص مستويات لغوية في السرد والحوار، فأبرز سمات شخصياته وركز على شخصية (عبد المطيع) المرتبطة بالبيئة الفنية المترجمة للجو العام لأحداث النص ومن خلالها نستطيع أن نتعرف على الحالة العامة للجو الذي تدور في فلكه مجريات المسرحية.

نعرج إلى لفظة (الفلاح) كملمح اجرائي يدل على البساطة والفقر والعجز، وربما الغباوة،

"فلاح فقير، أجير"(١)

فالفلاحة مهنة سامية تدر الخير الكثير على صاحبها، إذا كان مالك للأرض وما فيها، أمّا إذا كان أجير حال (عبد المطيع) فليس له إلاّ القليل القليل فلا يكاد يسدّ جوعه، ولا جوع عياله العشرة، وهنا يقف (السيّد حافظ) على الصراع الطبقي الذي عاشته مصر منذ عصر المماليك ولا يزال كذلك، فالغني يطغى على الفقير، فليس له إلاّ الانصياع، وهنا نجد أن التجربة الإنسانية هي من أهم مرتكزات (السيّد حافظ) اذ تتواءم هذه الأخيرة مع ما تمرّ به الشخصية المسرحية من مواقف هزلية توحي إلى مأساة البشرية.

---

(١) نفسه ص٥٠.

إنّ وقائع مسرحية (حكاية الفلاح عبد المطيع) وقائع تثير الدهشة، كما أن ممارسة شخصية بطلها تثير السخرية والجد في الآن ذاته، ولعل المعادل الموضوعي الذي تثيره هذه المسرحية هي الإدانة المرة لمجتمع الفن، والادانة المطلقة للمجتمع كله، فصوت الفلاح هو الصوت الأكثر دقة في المسرحية والذي قام على عاتقها النص المسرحي.

إن المسرحية تعتبر بمثابة عمل تحكيمي، فالفن ما هو إلاّ استخدام أقل من الحجم الممكن للحياة الخارجية من أجل بعث أعنف حركة ممكنة في الحياة الداخلية، إذ ليست من مهمة المسرحية أن تروي علينا أحداثًا عظيمة، بقدر ما تجعل الأحداث الصغيرة ذات مغزى وحيوية مثيرة للاهتمام، وهذا بالضبط ما فعله (السيّد حافظ)، إذ لم يركز على الحروب العظمى التي حدثت في عصر المماليك، بل ركز على شخصية قد يعتبرها العالم هامشية في ذلك الزمان.

الوعى بالذات المهمشة:

يعيش الإنسان مفارقات الحضور والغياب إذ يمارس عليه كل أنواع الطغيان الغير المعلن، من خلال حالة الاجتثاث والمحور للأنا، سواء من داخل الانتماء الأول (العائلة الصغيرة) أو الانتماء الأكبر (العائلة الكبيرة) أي المجتمع والسلطة المنتمي لها.

تغييب الأنا البطلة:

يسيطر على (الأنا البطلة) حالة من الشعور المعمّق بالموت المعنوي للأنا الحضورية، والأصل أن الموت المقصود به هنا لا يعني أبدًا النهاية التي لا حياة بعدها، بل هو كل " ما يقابل العقل والايمان، أو ما يضعف الطبيعة وما يلائمها، كالخوف والحزن أو الأحوال الشاقة كالفقر، الذل والهرم، المعصيّة"(١)

فالموت هنا لا يقصد به فقط الفناء والحياة، بل هو أكثر تفرعًا من هذا، لذلك قيل أن "الموت" موتان، موت إرادي وموت طبيعي، وكذلك الحياة حياتان، حياة إرادية، وحياة طبيعية، عنو بالموت الإرادي إماتة الشهوات وترك التعرض لها، وعنو بالموت الطبيعي مفارقة النفس للبدن، وعنو بالحياة الإرادية ما يسعى له الإنسان في الحياة الدنيا من الأكل والشرب، والشهوات وبالحياة الطبيعية ببقاء النفس السرمدية في الغبطة الأبدية بما تستفيده من العلوم الحقيقية، وتبرأ به من الجهل، لذلك وصى أفلاطون طالب الحكمة بأن قال له: "مت بالإرادة تحيا بالطبيعة"(٢) ومن هذا المنطلق تطرقنا إلى مسرحية (السيّد حافظ).

---

(١) د. جميل صليبا: المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والانجليزية.

(٢) د. جميل صليبا: المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والانجليزية واللاتينية، ص٤٤١.

الموت الروحى لعبد المطيع:

انشقت مرجعيات الموت الروحي عند بطل السيّد حافظ وذلك بحسب الرؤية التي قدمها الكاتب، وكان أولها.

موت روحى بسبب فقد المحبوبة:

فبطل المسرحية إنسان يتراء لك عند قراءة النص أنّه بلا إحساس ولا شعور بسبب كم الغباء الذي يبديه ، ولكنك عندما تتعمق في النص تجد البعد المأساوي والذي أوقعه في اللاوجود، واللامشاعر، هذه الأخيرة التي لا تظهر إلاّ عند لقائه بفاطمة المرأة ذات الخامسة والثلاثين سنة، والتي أحبها (عبد المطيع) حتى النخاع، ليجد نفسه متزوج بنفيسة والتي لا تربطه بها إلاّ العشر أولاد والذي أنجبتهم لتربطه إلى جانبها وحتى لا تجعل له بدًا إلاّ البقاء معها، وتحت ظلها.

"عبد المطيع: تسمعي لا يهمني أي شيء... كل ما يهمني في العالم هو أنت يا فاطمة أنت تعلمين كم أحبك"(١)

هذا الحب الذي تغلغل وتعمق في أوصال ومشاعر، (عبد المطيع) لامرأة منعت عنه، بسبب والدها الذي لم يجد فيه الرجل المناسب، فسقط في امرأة لم يربطه بها إلاّ تأسيس عائلة تقليدية

"لماذا رفض أبوك أن يزوجنا منذ عشرة سنوات أكرهه... ألعنه، أسبه، أدعو عليه، أتمنى موته قبل الظهر، والظهر قبل العصر، والعصر قبل

---

(١) المدونة ، ص٠٩.

العشاء، والعشاء قبل الفجر، اللهم خد عمره آمين"[(١)]

فهنا عاش البطل قصورًا حضوريًّا في فضائه الاجتماعي، الرافض للفقير، والضعيف، وهذه الوضعية التي آل إليها بطل المسرحية. جاءت نتيجة الرؤية السلطوية الممارسة من قبل الأب على ابنته وكذا النتيجة الحتمية للبعد الطبقي الاجتماعي الذي كان آنذاك في مجتمع المماليك.

إنّ اللافت للانتباه حالة الاكتئاب التي يعاني منها (عبد المطيع) والذي ذكرنا سابقًا أسقطته في حالة الموت المعنوي، حيث عالم الملوك والسلاطين والحكام يهيمن على الفضاء الاجتماعي والسياسي كلّه فالرجل الفقير أو البسيط مقصا من صناعة المجتمع، في محيط تحكمه القوة المتمركزة على فئة دون أخرى، لا يسمح فيها مشاركة الطبقة الفقيرة أو المتوسطة في انتاج طقوس المجتمع، إنها طبقة مرصودة لكسب لقمة العيش من خلال وظائفها البسيطة والمحدّدة، غايتها تلبية رغبات الملوك والسلاطين، ومسعاها ينحصر في الخضوع والتبعية لرغبات رجال السلطة فيلبسونهم ما شاء السلطان وينزعون عنهم ما يريدون.

ولكن بالرغم من هذا الانقياد التلقائي للسلطات المتباينة (سلطة الدولة، سلطة الأب، سلطة الزوجة)، فقد شعر (عبد المطيع) برهاب الأنا المتمرّدة والتي تعيش حبيسة الإذلال والتصنيفات الدونية للمجتمع السلطوي، فقد تذمر البطل على زواجه المشؤوم والذي لم يتحصل من

---

(١) نفسه ص نفسها.

وراءه إلاّ على كومة أطفال يراهم عبئًا يورق كاهله

"أعلم هذا، أعلم أنني تزوجت رغمًا عني امرأة لا أحبها وأصبح عندي تسعة أولاد"(١)

ولعلّ كاتب المسرحية، أراد أن يوحي منذ الوهلة الأولى، على أن المرأة في ذلك الزمان لم تكن غاية بقدر ما هي وسيلة، فإمّا هي وسيلة لراحة النفس والروح، وهي عند (عبد المطيع)تجسدت في (فاطمة) الحب الرومنسي، وإمّا هي وسيلة الجسد والرغبات الجنسية وتجسدت في (نفيسة)التي أنجبت وأنجبت كنتيجة حتمية لعلاقات حميمية مكثفة، وأمام هذا الواقع الممسوخ في الثقافة الفكرية لذلك الزمان، وكذا الحضور المتصارع للأناة المتباينة، والداخلة في حروب وجودية كبرى والتي كانت تدور رحاها في الساحة الفكرية والثقافية والاجتماعية أنذاك ، نجد أن النص لم ينطلق من فكرة أو تصور خاص للمرأة، إنما قام بتصور تفاعلي كبير بين مقصديات تعلقت بالأنا البطلة والمرأة المترجم بها عنها أي عن هذه الأنا.

استحضار الأنا المنتقمة:

نستحضر هنا (الأنا المنتقمة) عند (السيّد حافظà، والتي جسدها في ثلاثة أشطر، شطر تعلق بالزوجة المغيبة عنها الحب الحقيقي، والمجسدة في نفسية زوجة عبد المطيع، وشطر متعلق بالحبيبة الشوق والتي منعت عن عبد المطيع، وجسدت في (فاطمة) وشطر تعلق بـ(عبد

---

(١) المدونة ، ص٠٩.

المطيع) المحروم من حبه الحقيقي والواقع في حياة لم يقبلها ولم يتقبل أبعادها.

الأنا المنتقمة:

بالعودة إلى المدونة، نجد (نفيسة) زوجة عبد المطيع، تعيش فراغًا نفسيًّا، يترجم بالسخط والصراخ والعويل على رفيق دربها (عبد المطيع)، فحالة النفور التي تشعر بها هذه الزوجة توقعها في اضطراب دائم، وفي حالة هستيرية حادة،

"أبوك يفضل حماره هذا علي"(١)

فالتذمر من هذه الحالة، جعل من (نفيسة) امرأة تتلبس الصفة الرجولية بدل الأنوثة، فحالة الاكتئاب التي صاحبت (عبد المطيع) جراء رفضه للوضع السياسي والاجتماعي والعاطفي، صاحبت هي الأخرى زوجته، حيث عالم يتسم بالذكورية، وغياب الدور الأنثوي خارج عالم البيت ومتطلباته وحيث تكون المرأة مجرد تابع، وهي ملزمة للخضوع لسلطة الرجل ورغباته وحاجياته، على اعتبار أن هذا التوجه الاجتماعي يسيئ هذا المخلوق ويضعه في خانة السلع التي تباع وتشتري.

ترفض نفيسة الصورة المؤطر بها (زوجة)، (أم الأولاد العشر)، وذلك باعتبارها موضوعا استهاميًّا يموضع في حدود معينة لا تخرج منه إلاّ للدفاع عنه ،و ذلك عن طريق الهجوم المباغت الموجه للعدو المهدد لاستقرار العائلة، هجوم نحو حبيبة عبد المطيع فاطمة

---

(١) المدونة، ص٠٧.

"من أين يأتي الخير... هل يراك أحد ويجد الخير هل يرى أحد وجهك ويشعر بالخير، الخير عندما يرى وجهك يفر يهرب، من أين يأتي الخير يا وجه النحس"(١)

الملاحظ في هذه العبارة، أنّ كلمة (الخير) قد كرّرت خمس مرات لتحيل لضدها، فالكاتب صاغ الثنائية الضدية ليرسخ مدى المسخ والرفض الذي تشعر به الزوجة، نحو مقابل لها الأنوثة المرغوب فيها من قبل الزوج، وهذه التضادية، تستخدمها الأنثى كمحاولة للدفاع عن العش الزوجي حتى إذا كان عشا صوريًّا، إلاّ أن المجتمع لا يعترف إلاّ بهذا الاطار وهذه الحدود.

تدخل (نفيسة) جراء هذه الحالة المهددة لاستقرار ها في حرب نفسية ضد أناها، وضد الأخر (الذكر الزوج)، فهي في استعداد دائم لإيجاد حلّ، ولإبعاد الخطر المهدد لحياتها وحياة أبنائها :

"آه ستقتلني غيظًا هذه المرأة ماذا تريد مني ماذا تريد من زوجي، إنه يعيش مثلها، حقير مثلها، إنني أراقبه وأراقبها، لا أدعه لحظة يحدثها، لكنه الملعون يعلم أنني أنام في ساعة متأخرة، فيستيقظ مبكرًا ويتحدث إليها،... إننا في زمن الحياء فيه اختفى... آه لو أمسكه ذات يوم يحدثها سأمزقها إربا إربا وألقي بجسدها على الطريق، لا سأجعل الأولاد يمزقونه"(٢)

لعلّ الكاتب أراد أن يتمثل هذا الواقع المؤلم عبر تصويره لحالة الإجحاف

---

(١) نفسه: ص١٠.
(٢) المدونة: ص١٠-١١.

واللامبالاة التي تعانيها هذه المرأة من رجلها الذي يذوب في حب امرأة أخرى، وليظهر الصورة واضحة اعتمد (السيّد حافظ) الوصف والسرد كأداة فنية أبرز من خلالها ثقل المأساة التي يتخبط فيه مجتمع هذه المرأة، ولقد برر (طه حسين) هذا الصراع ب"الأعراف القبلية الجامدة (...) لكونها إفرازًا للظروف الاقتصادية والاجتماعية التي يتسم بها المجتمع الاقطاعي البدئي الريفي والرعوي، حيث السلطة المركزية القوية التي تذوب فيها شخصيات الأفراد، ويقوم مقامها الرأي العام الجمعي، وتبدو هذه التقاليد مقدسة للحفاظ على التوازن الاجتماعي الذي تتحقق به مصالح هؤلاء الأفراد، الذين يكونون الجماعة (...) لمبدأ الواحد للكل"(١)فالسادة متعددة في هذا المجتمع والضحايا أنواع. رأسهم السلطان ثم رجاله ومن ثم سيّد المنزل، الذي لا تستطيع المرأة العيش من دونه، لأن سرّ الحياة مرتبط بوجوده فهو الجالب للكلاء المشرب وغيرها.

ولذلك بات الخوف من فقدانه، شبح ملازم لزوجة ترى فيه البعد الوحيد للوجود، وأمّا عن طريقة ترجمة هذه الزوجة المغتصبة في حقها المشروع في زوج كامل، فقد ترجمته بطريقة السخط على (عبد المطيع) "أبوك سبب بلائنا... سبب تعاستنا هذا المعتوه"(٢)

---

(١) حسن فتح الباب: قراءة نقدية في رواية الهضبة المنسية مجلة العربي الكويت، العدد ٣٧٨، مايو ١٩٩٠، ص٢٥.
(٢) المدونة: ص٠٨

"يومان وأنت كسول مثل السياسيين وكتاب القصر"(١)
"أنت مثله... كاذب ومنافق"(٢)

إذن نجد أن أم بثينة (نفيسة) قد صبت غضبها بكل النعوت المسيئة لعبد المطيع (كسول، كاذب، منافق، معتوه) لزوج كان من المفروض أنه مخزن للحنان والحب والطمأنينة فهو السند والمعيل، وهو الرفيق والصديق، لكن وضع نفيسة وعبد المطيع مغاير للوضع العادي، وضع وضع بينهما طرف ثالث أغتصب هو الآخر في حقه المشروع العيش في ظل رجل أحبته وتمنت أن تكون تحت ظله و في عصمته.

إذا كان (الخداع) هو عنوان هذا الرجل بالنسبة لنفيسة فالابتعاد والنأي هو وسيلة عبد المطيع.

"كف عن خداعي يا رجل يا ملعون... يا منافق يا كسول يا مخادع"(٣)

هذه الكلمات بمثابة السلاح المستخدم من قبل نفيسة ضد ظلم ونأي خائن بمشاعره وأحاسيسه، فـ(خداعي)، (مخادع) كلمات صاحبة نفيسة في خطابها الدائم مع زوجها، فبدلاً من القول يا حبيبي، يا رفيقي، يا زوجي وسندي استبدلت بكلمات جارحة تعبّر عن كل الجروح التي سببها لها ظلم المستبد القاهر لقلب امرأة تسمو إلى العاطفة والمحبّة.

---

(١) فسه ص٠٦.
(٢) نفسه ص٠٧
(٣) المدونة: ص٠٦.

الأنا المحرومة:

تأتي صورة (فاطمة) كمقابل لصورة نفيسة في هذه المسرحية، فهي الجارة التي تقف من خلف بابها منتظرة المحبوب، (عبد المطيع) عند خروجه من بيته الزوجي فرغم كل الهجوم والشتم والكره الموجه ضدها من قبل زوجت عشيقها (عبد المطيع) إلاّ أنها لم تستطيع مقاومة حبها واشتياقها الدائم له.

تستيقظ (فاطمة) مبكرة لتتشبع من وجه المحبوب في ظل غياب زوجته التي لا تستيقظ مبكرًا.

"فاطمة: صباح الخير.

عبد المطيع: صباح السعادة صباح الحب"(١)

فكلمات الغزل والحب موجه للمعشوقة بكل إحساس ومشاعر (السعادة، الخير، الحب) وهذا ما تعتبره فاطمة حق من حقوقها، لأنها حرمت من وجوده إلى جانبها وتعتبر نفيسة اغتصاب لحقها، لأنه حق من حقوقها الزوجية ولذلك تجد نفيسة في مهاجمة مستمرة ضد فاطمة.

"نفيسة: الهواء ليس عند زوجي يا فطمة، أعلم أنك تحبينه وهو أيضًا، هذا التعيس كان يحبك قبل أن يتزوجني، لكنه تزوجني أنا وارتبط بي، وأنجبت له عشرة أولاد (تشير إلى بطنها) أين سيفر مني؟ وإذا فر مني لن يفر منهم، وإذا تزوجك سأترك له

---

(١) المدونة ص٠٩.

عشرة أولاد ياست فاطمة"(١)

اذن الزوجة تلعن علمها بحب زوجها لغيرها ولكنها تلعن المباشر ضدها، وسلاحها في ذلك الأولاد العشر الذين أنجبتهم ليكونوا رابطًا للعلاقة الزوجية بينهما وبين زوجها، فبدلاً أن يكون الرابط هو الحب والحنين والمودة والرحمة والعشرة الطيبة، صار رابطًا ماديًّا محظ إنه الأولاد والذين باتوا عبئًا على والدهم، بمصاريفهم ومتطلباتهم اليومية، والتي لم يعد يقدر عليها نظير ضعف الحالة ويسر الأمر، وتوقف العمل، لأن الوضع محتكر على المماليك والسلاطين.

"مهند: البضاعة مكدسة... ولا عمل.

عبد المطيع: والحل؟

مهند : هذا عصير المماليك... كل مملوك صاحب قطعة أرض يملك الأرض ومن عليها"(٢)

يقع (عبد المطيع) نظير قصر الحال في معضلة الذات المتشضية، فبمجرد أن يحادث زوجته أو يتقابل معها في موقف من المواقف، يقع في مجادلات السؤال والجواب عن حالة العائلة المتدني الذي وصلوا إليه بسبب تجبر المتجبّر، وهنا نعود إلى الموت الطاغي على كل أوصال مسرحية (السيد حافظ) اذ أن الشعور الحاد بقلة الحيلة، يميت الإنسان روحيًّا ونفسيًّا وحتى فكريًّا.

---

(١) نفسه : ص١٠.

(٢) المدونة : ص٠٨.

ولعلّ المسرحي أراد من خلال هذه المرأة العاشقة المتمرّدة على واقعها المأزوم، أن يتمثل الواقع المؤلم وذلك عبر تصويره لقمة الاجحاف العاطفي والروحي الذي تعانيه هذه المرأة المحرومة، بسبب الطاغية المتسلط، فالطاغية الأوّل والمتسبب الأول في حرمانها من محبوبها هو الحاكم الذي جعل لنفسه كل الحقوق وترك الواجبات لرعيته، فلم يتمكنوا من توفير العيشة الرغدة التي تمناها الطاغية الثانية من منظور (عبد المطيع) وهو والد فاطمة والذي منعه عنها.

واذا عدنا إلى التمحّص أكثر في ماهية الطاغية فإننا سنجد أن مقصدية الطاغية تصب في القول أنّه "العظيم الظلم الكثير الطغيان"(١) "الجبار العنيد"(٢) أي أنه "الحاكم الذي يتجاوز حدود الشرع فيما وجب الله عزّ وجلّ لرعيته عليه قاصدًا ذلك سواء اكان هذا الحاكم فردًا أو جماعة أو حزبًا أو دولة"(٣) وأمّا عن المسرحية فقد تمثل الطاغية في شخصية (السلطان) الحاكم والذي لا يفكر في رغبته بقدر ما يفكر في راحة نفسيته وما يشبع رغباته المعنوية، فالحزن عنده أوامر والفرح أوامر، وليست تعبير طبيعي وفطري عند الإنسان الذي يضحك ويرقص ويتزين عند شعوره برغبة التعبير عن سعادة اختلجت أوصال كيانه، والعكس

---

(١) إبراهيم مصطفي أحمد الزيات/ حامد عبد القادر/ محمد المجار: معجم الوسيط، تحقيق مجمع اللغة العربية، دار العودة، ج٢، ص٥٥٩.
(٢) كتاب العين ج٤، ص٤٣٥.
(٣) أنظر: الإمام عبد الفتاح كتاب الطاغية، دراسة فلسفية لصور الاستبداد، عالم المعرفة، ١٩٩٤ ص٣٨.

من ذلك فهو يبكي ويغضب ويعبس ويرتدي ملابس تعبر عن نفيسة عندما يشعر بألف الفراق أو الاغتصاب أو أي شيء ينغّص معيشته، لكن الطاغية السلطان وحاشيته امتلك وتحكم في أكثر خصوصية لدى البشر. فحكم عليهم بالضحك والفرح حتى لو كانوا في غرّ القهر والتعاسة وبالعيش والتعاسة وهم في أعزّ الفرح والامتنان.

ودليل ذلك ما حدث (لمهند) و(بثينة) هذان المحبوبان اللذان أراد أن يجمعهما حبهما تحت سقف واحد وأن تزف (بثينة) لـ(مهند) في احتفال بهيج يملؤه الزغاريد والغناء والفرحة والبهجة، والتي تعكس كل ما يشعر به العشيقان عند لقائهما، ولكن ذلك لم يحدث بأمر من الطاغية الذي جنّد جنوده لفرض الحزن والتعاسة في عزّ الفرحة، اذ لا يصح أي رغبة في التعبير عن الشعور بالسعادة و الغبطة و غير ذلك وسلطانهم حزين بسبب مرض أصابه عينيه.

فها هو مهند لم يسمح له بإعلان فرحته التي انتظرها بفارغ الصبر. وها هي أم العروس تتدمر ولا تقبل خروج ابنتها في صمت ، لكن الأوامر تقول عكس دلك

لا فالصمت وموت الفرحة صاحبت كل من يدور في فلك السلطان المغتصب لحقوق الإنسان الطبيعي، فالموت اذن هاجس يلاحق كل من اقترب من السلطان من قريب أو بعيد، ومن هنا يأتي مفهوم الطغيان كمترجم للطاغية السلطان في هذه المسرحية "يقترب الطاغية من التأله، فهو يرهب النّاس بالعافي والعظمة، ويذللهم بالقهر والقوة والمال حتى

لا يجد ملجئ إلاّ التزلّف له وتملّقه"[1] وهذا ما حدث لسكان المملكة والذين سرق منهم الطاغية أبسط الأمور، الشعور بفرحة الزواج أو النجاح وغيرها وليس لهم أن يتذمروا أو يعبروا عن سخطهم وغضبهم، فالأهالي أصبحوا متعايشين مع سلطة الطاغية.

وهنا نقول أن الفرحة باتت بعيدة عن مملكة السلطان (قنصوة الغوري) والذي يحجبها الطاغية المتجبر فلا يكفيه الفقر والقهر الذي يعانيه سكان هذه المملكة، ليضيف لهم قسوته وتعذيبه لهم، بمثل ما حدث (لعبد المطيع) في سجون الملك، حيث لاق أقسى العذابات.

"رئيس الشرطة: نأمر بحبس المتهم أسبوعًا على أن يتلقى عناية خاصة حتى يعرف معنى الامتثال لأوامر السلطان"[2]

فالرضوخ للأوامر أمر اجباري وليس اختياري، فالعقاب شعار السلطة، أمّا الجزاء ليس له مكانة في هذه المملكة

"عبد المطيع : حكموا علي بخمسين جلدة كل صباح وكل مساء لمدة أسبوع"[3]

وهنا بات الخوف شعار كل ساكن من سكان المملكة، فهو بمثابة الشبح الملازم لكل فرد فيها، وشدته تزداد حسب الموقف الذي يخلقه السلطان وحاشيته لهؤلاء المغبونين.

---

(١) الإمام عبد الفتاح: كتاب الطاغية، دراسة فلسفية لصور الاستبداد، عالم المعرفة، ١٩٩٤، كتاب إلكتروني ص٤٤.
(٢) المدونة : ص٢٦.
(٣) المدونة : ص٢٨.

واستجلاء لكل ما تمّ تفسيره وتحليله إلى غاية هذه الجمل، يمكننا القول أنّ عالم (السيّد حافظ) المسرحي، عالم مشحون بالأحداث المتباينة وهذا ما جعله ممارسًا لفعل الكتابة بكل حرية مسقطًا واقعه الحقيقي على واقعه المسرحي، والذي بث فيه شحنات كثيفة من خياله الإبداعي وبملمح تنكيهي، وذلك عبر عملية الخلق الذي مارسها بفعل الهدم والبناء، فالهدم وظفه لإزالة الشوائب والسلب ولتطهير الوجود منه، أمّا البناء فلإعادة تشكيل العناصر في اتجاه الايجاب، من خلال سمات مسرحية شاعرية، حيث أن الحياة الآن أصبحت فعلا (مسرحًيا) وروائيا ، بعدما كانت شعرًا، فهي ابحار في عوالم مختلفة ومتشعبة.

فعالم الحزن والألم، عالمان مبطنان بكوميدية ذكية عند (السيد حافظ)، وأبرز شخصية صبّ فيها هذان المتناقضان هي شخصية (عبد المطيع) والتي (غم غباوتها وبساطتها وعدم قدرتها على استيعاب الأمور الواضحة أمام الجميع، استطاع استمالة قلب وعقل الملك، فنصبه بمنصب لم يحلم به أذكياء الأرض.

"السلطان: لقد أعجبتني قصتك عندما سمعت بها قررت تعيينك يا عبد المطيع قاضي القضاة"[1]

وهنا تأتي المفارقة والتي سبق الحديث عنها، فتارة يصوره الكاتب على أنّه حامل لكل تفاصيل الغباوة واللاوعي بالأمور الاجتماعية والسياسية الحائمة حوله، وتارة أخرة ينصبه قاضي القضاة، وهذا ما

---

(١) نفسه : ص ٤٢.

يؤكد الملمح السياسي أو ما يسمى بالرسالة السياسية المبطنة والتي أراد أن يوصلها الكاتب لمتلقيه.

ولعلّ الشخصية المفعّلة في هذه المسرحية هي شخصية حاملة لجملة من الأطر النفسية المعبأة بشوائب النفس البشرية في ذلك العصر، وهنا يصدق رأي الناقد (هنري جيمس) القائل أن الحكايات تخضع قبل كل شيء للتحليل النفسي للشخصيات، اذ "تعتبر الحكاية النفسانية كل فعل بمثابة سبيل يفتح منفذًا على الشخصية التي تتصرف وبمثابة تعبير أو عرض علاقة، إنّ الفعل غير معتبر بداية بل إنّه متعد إلى فاعله"(١) هذا الفاعل الذي أوجده (السيد حافظ) في شخصية (عبد المطيع).

البيئة الفنية المسرحية للعمل:

إذا أردنا أن نتفحص بيئة النص المسرحي، فلا بد ذي بدئ أن ننطلق من ماهية هذه البيئة والتي تعني "ذلك الوسط الذي تدور فيه أحداث القصة والمؤثرات والعوامل أي أنّها مسرح للحدث دون أن يعني ذلك الأرضية فقط، لأنها توجّه تطور الأحداث فهي المكان الفاعل المؤثر الموجه"(٢) فبيئة (عبد المطيع) بيئة جسّدها (السيد حافظ) على خشبة بسيطة ولكنها مركبة في الآن ذاته.

"ضوء على المسرح... يظهر باب كوخ بسيط... وكوخ آخر، وشجرة

---

(١) عبد الرزاق حسين: فن الشعر المتجدد، دار المعالم الثقافية للنشر والتوزيع، الأحساء، ط١، سنة ١٩٩٨، ص٦٣.

(٢) نفسه ، ص٦٣.

قد بدأت تسقط كل أوراقها، وظهور عبد المطيع ينظر إلى النافذة الأخرى يلتفت يمينًا ويسارًا ثم يجلس ويحدث نفسه"(١)

اذن فالبيئة المسرحية التي رسمها الكاتب، تغذي ماهية (عبد المطيع)، وحالة الفقر والقهر واللاوجود حقيقي للكائن البشري والذي من أبسط حقوقه منزل دافئ فيه مسلمات الحياة حتى ولو كانت بسيطة، وجاءت المقابلات:

فلاح فقير ← باب كوخ بسيط

يزرع القمح ← شجرة بدأت تسقط كل أوراقها

فهذه المقابلات بين البيئة والشخصية تغذي المنبت النصي والأفكار التي أراد أن تصل الفنان المسرحي إلى متلقيه، فالعلاقة التي وجدت بين الذات الفاعلة والمكان كمكون رئيس أسهم بطريقة أو بأخرى في تشكيل هذه الذات قدر اسهامها في تشكيله "وقريب من هذا المعنى ما يقوله (فيلب هامون) في سياق حديثه عن الوظيفة الأنتروبولوجية لوصفه المكان "إنّ البيئة الموصوفة تؤثر على الشخصية و "تحفزها" على القيام بالأحداث وتدفع بها إلى الفعل حتى أنّه يمكن القول بأن وصف البيئة هو وصف مستقبل الشخصية"(٢)

اذن فـ"الأمكنة ليست البنيان الظاهري، وإنّما نوياتها الخفية

---

(١) السيد حافظ: ص٦٠.

(٢) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، الفضاء، الزمن، الشخصيات، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط٢، ٢٠٠٠، ص٢.

التي لا تنتهي بتدمير الشكل الظاهري"(١)
والمتمثلة عند (السيد حافظ) في (الألم، الحزن ،الطغيان، الأسى، الفقدان، التعاسة) والتي تؤدي في مجموعها إلى الإحساس بقمة الشعور بالموت والتي تحمل في مسرحية (حكاية الفلاح عبد المطيع) بعدًا ايديولوجيًا، من حيث وجوده عند هذا المسرحي هو وجود وظيفي وليس عشوائي.

ولعلّ خشبة (السيّد حافظ) تعدّ بمثابة (نص موازي) لنصه الأصلي (النص المكتوب) لما حمله من رموز وايحاءات مركزة ومدججة بمضامين مفهومية أراد ايصالها للمتلقي من غير قصور في معانيه المبثوثة في ألفاظه وفي مخيلته وحتى في شخوصه، فأول ردّ قام به (عبد المطيع) البطل على الظلم المطبق عليه من قبل السلطة الحاكمة (رجال السلطان) كان في منزله، اذ طلب من زوج ابنته مهند أن يقوم بطلاء كل المنزل (الكوخ) باللون الأسود، لألا يترك أي تذمر أو غضب لدى الشرطة، وبهذا ظهر
"المسرح وقد دهن كله بالأسود... منزل عبد المطيع، وقد دهن باللون الأسود وملابس سوداء مشدودة على الحبل أمام الدار... ظهر أم بثينة وهي ترتدي ملابس سوداء تصرخ"(٢)

اذن فالديكور في الفن المسرحي يعدّ بمثابة محاكاة له ويستطيع

---

(١) شاكر النابلسي: جماليات المكان في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٩٤، ص٤٠.
(٢) المدونة ، ص٣٢.

المشاهد وهو يتأمله أن يفقه أبعاد ايماءات أرادها الكاتب قبل أن ينطق الممثل، فالشخصية المسرحية تختلف عن أي شخصية مقابلة (شخصية روائية، شخصية قصصية)، من حيث أنّ ملابسها، نوعية مكياجها، دلك أن الديكور الخارجي متحكم بها، فهو من يحدد إيطارها، وكذا المساحة الفنية التي تدور في فلكها.

وإذا كان الفن المسرحي ماهو إلاّ قالب فنّي لوقائع معيشية واقعية، وكذا استرجاع وارتباط بمرجعيات تاريخية، سياسية وكذا سياقات اجتماعية وثقافية، فإن كاتبه والناحت فيه لابدّ له من ذكاء وانتقاء محكم لكل طقس من طقوسه سواء آكان على مستوى نوعية الشخصيات التي ينتقيها لتترجم الأحداث والأفكار المسبوكة من قبله، أو الديكور والبيئة الفنية التي يصاحب أحداثه بها.

إن المسرح الحدثي والذي جاء في فترة سميّت بعصر الحداثة وما بعد الحداثة قد اتسمت بخاصية الخروج عن المألوف، وعن الفكر والاستراتيجية الكلاسيكية عند المسرحيين الجدد، سواء في طريقة طرح المواضيع، أو حتى في نوعية الديكور وكذا سمة الشخصيات المركز عليها، فإذا عدنا مثلاً إلى المسرحيات الكلاسيكية القديمة، كمسرحيات راسين وكورنيه وبومارشيه، والتي كان شعارها فخامة الديكور، من لباس فخم وأثاث متميز وخراج مركب، وكذا نوعية العلاقة بين الممثلين والجمهور، حيث كانت المساحة الفاصلة بينهم مساحة بينية، أما المسرح الحديث فقد جعل لنفسه منطقًا آخرًا في طريقة سقله للمواضيع المطروحة، فلم يعد المخرج ذلك الفنان المقيد بقيد النص، أي بكمية ما

هو مكتوب، بقدر اهتمامه، بالحركات وبإثرة الجانب البصري لدى المتلقي، اذ نحن اليوم نعيش عصر المرئي والمسموع أكثر مما هو مكتوب، وكل ما يثر العين والسمع يكون أكثر نجاحًا، ودليل ذلك أن العصور السابقة من ناحية الموسيقى والأغاني، كان الفنانون يهتمون كثيرًا بنوعية الكلمات وطريقة أدائها، ونوعية الصوت، فأم كلثوم وعبد الحليم حافظ خير دليل على ذلك، اذ كانت القصائد المطولة الحاملة لكلمات مثقلة عاطفيًّا ونفسيًّا هي العصب الأكثر أهمية للأغنية، بينما اليوم ونحن نعيش عصر السرعة، بات الاهتمام بالكلمة يأتي في درجة متأخرة مقارنة بـنوعية الصورة حتى قبل الصوت بحدّ ذاته، فأصبح الفنانون والفنانات يهتمون كثيرًا بإخراج الفيديو كليب في أحسن صورة ممكنة، مع ضرورة تنويع في الإضاءة، وكذا استخدام الألوان الفاقعة والجاذبة للبصر، فالمتلقي (المستمع) لم تعد حاسة الأذن هي التي تسمع بل تغيرت المعادلة اد تحولت مهمت العين من النظر إلى السمع.

ومن هنا نفهم أن العملية المسرحية والتي كانت قائمة على الممثل المتحكم في النص والمسيطر على الخشبة استدل في هذه الفترة بالمخرج المسرحي، والذي جعل من الممثل جزء فقط من اللوحة المسرحية، اذ يكمل المشهد المتوخى من قبل المتلقي، هذا الأخير الذي عدّ جزء مهما في عملية بناء المشهد المسرحي، وهنا نقع في نظرة النظرية النقدية التي نادى بها كل من (ايزر وياوس) في نظرية التلقي، والتي أعادت الاعتبار للأنا المتلقية والتي عدّها مشارك في العملية الإبداعية الفنية ولا ننسى كذلك ما قدمه (رولان بارث) حول الماهية

النقدية القائمة على (موت المؤلف) والداعية إلى أن الكتابة النقدية بمثابة لغة ثانية تطفو فوق اللغة الأولى للأثر "فإذا كان هدف النقد الكلاسيكي هو الحكم على العمل الأدبي، فإن النقد الجديد يهدف إلى انجاز كتابه ثانية مع الكتابة الأولى للعمل الأدبي"(١)

ولعلّ ما يسم جهود (بارث) الفكرية والمعرفية في حقل الممارسة النقدية، أنّه رفع من قيمة النقد ووضعه في مستوى الابداع حيث يرى أن إمكانات النقد الراهنة تتمثل في أن الناقد أصبح كاتبا بمعنى الكلمة وغدا من الضروري أن يقرأ ككتابه"(٢)

وهنا وبحسب هذه النظرية التطورية الحديثة للذات المتلقية (الجمهور) فإنه أصبح مشاركا فعالا في العمل الفني ، وبما أن المستوى الفكري للذات البشرية باتت أكثر رقيا بغض النظر عن المستوى الدراسي، وذلك بفضل وسائل التواصل الاجتماعي وكذا الوسائل السمعية والبصرية المتعدد، فإن الجمهور ارتقى إلى مستوى الناقد المتمحص للعمل، وليس فقط مشاهد غايته المتعة الآنية.

وهنا تجسد المقولة المترجمة من قبل الدكتور عبد الله الغذامي في مقدمة ترجمة كتاب "نقد وحقيقة" حول مقولة موت المؤلف والتي وجد فيها أنّها لا تعني الموت النهائي للمؤلف بقدر ما هي عملية تحرير النص من سلطة المؤلف وخضوعه للقارئ أي عملية عقد قران بين النص

---

(١) رولان بارث: نقد وحقيقة.

(٢) يحي قاسم: مقدمة نقدية رولان بارث أنموذجًا http// abroken heart maktoob blog.com

والقارئ وهنا عقد قران بين النص المسرحي، نصًّا وعرضًا والمشاهد وهنا نتبين عملية القران بين النص المسرحي ومشاهده ومن ثم الاستفادة من خبرات المؤلف في مباركة هذه اللوحات الفنية.

وبالعودة إلى العنصر الأكثر فعالية في النص المسرحي، وهو مخرج العمل ونحته له فإننا نجد أنّه قدم لنا رسما فنيا لمشاهد مسرحية مثيرة.

"منزل عبد المطيع وتجلس فاطمة أما منزلها أمام أم بثينة... وقد جلست بثينة ومهند"(١)

وهنا يقوم المخرج بموضعة الشخصيات بما يتناسب والحدث، فقد جعل المتخاصمين والمتنافسين يجلسان أمام بعضهما وأمام بيت المحبوب، وجعل الحبيبين المتشوقين لبعضهما أمام بعضهما وهذا ليخلق تلك التضادية النفسية بين الحب والكره وبين التجاذب والتفاخر، فالقلوب المتآلفة شعار المحبة بين النّاس، والقلوب المتنافرة شعار بمعطى آخر إذ أن نفسية و فاطمة لم يتنافرا إلاّ بسبب حبهما (لعبد المطيع) ولكن غير ذلك فهما جارتان لزمن طويل ورسولنا الحبيب أوصى بالجار قبل الدار.

وفي تجسيد للحدث الرئيس آلا وهو غباوة (عبد المطيع) وتسلط السلطان، نجد المخرج يضع أمامنا تخصيص لمشهد يترجم هذه الفكرة "يدخل عبد المطيع على حماره وخلفة مجموعة من الناس ترتدي ملابس سوداء"(٢)

---

(١) المدونة : ص٣٠.
(٢) نفسه ص٣٠.

"المسرح وقد دهن كله بالأسود... منزل عبد المطيع وقد دهن باللون الأسود وملابس سوداء مشدودة على الحبال أمام الدار... ظهور أم بثينة وهي ترتدي ملابس سوداء تصرخ"(١)

فاللون الأسود الذي اختار المؤلف أن يسلطه على لباس شخصياته وحتى على أماكن العيش يحيل إلى سوداوية الفكر والسياسة المطبقة آنذاك، هذا وأن العرف العالم للألوان والذي يأخذ منه المبدعين أنساق ابداعهم يفضي في الغالب إلى أنّه مستوحاً من الثقافة المعيشية، "فالأسود حزن وكآبة، والأبيض نقاء وطهارة، الأخضر السلام، والأحمر حب وثورة، أمّا في لغة الورود فالأحمر دلالة على الحب، والأصفر على الغيرة، والأبيض على النقاء والصداقة، وعلى الرّغم من أن الأزرق من الألوان الشديدة الحضور إلاّ أن الثقافة الشعبية استبعدته من حساباتها فانضم إلى البني والليموني"(٢)

وبمرور الوقت اكتسبت هذه الألوان وألفاظها دلالات اجتماعية ونفسية، وذلك نتيجة لترسبات طويلة، وكذا ارتباطها بظواهر كونية، أو أحداث ماديّة، أو نتيجة "لما يملكه اللون ذاته من قدرات تأثيرية، وما يحمله من ايحاءات معينة تؤثر على انفعالات الإنسان وعواطفه"(٣)

---

(١) نفسه ص ٣٢.

(٢) حمدان أحمد عبد الله: دلالات الألوان في شعر نزار قباني، رسالة ماجيستير، جامعة النجاح الوطنية، نابلس، فلسطين، ٢٠٠٨، ص٣٩.

(٣) عمر أحمد مختار، اللغة واللون، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، ط٢، ص١٩٩.

وإذا عدنا إلى اللونين المستخدمين في هذه المسرحية فسنجد اللونان الأسود والأبيض، وهما لونان متضادان، ارتبطا معا، فوظف اللون الأسود في المناسبات الحزينة والمواقف غير المحبوبة، فمرض السلطان والكابة التي صاحبته وصاحبت أهل السلطنة عبّر عنها باللون الأسود، في حين أن اللون الثاني فهو لون المناسبات المفرحة والمواقف المحبوبة لدى الإنسان والتي استخدمها السلطان كضرورة للتعبير عن ارتياحه وفرحته وسعادته بعد شفاء عينه.

ولعلنا اذا عدنا للثقافة الشعبية فإننا نجد ارتباط اللون الأسود بالمواقف الحزينة أو غير البهيجة، فقد اعتاد الناس لبس الأسود عند الحزن فربطوا السواد بالموت، وهذا ما أدى بـ(عبد المطيع) أن يستنتج أن أحدًا قد توفى عند رؤيته للناس في السوق والشاعر وفي كل مكان يرتدونه.

عبد المطيع: البركة فيك

مرسي: البركة في دين محمد... لماذا؟

عبد المطيع: من الذي مات عندكم.

مرسي: لم يمت أحد... أنت لا تريد أن تخبرني بكارثتك يا صديقي، صارحني قل حتى أساعدك.

عبد المطيع: لقد حزنت والله... ومن أجل هذه المصيبة، حزنت، الموت هو القضاء الذي لا مفرّ منه (يبكي).

مرسي: (يكاد يبكي) كلنا للموت... كلنا ضيوف في هذه الدنيا... حزنت من أجل من الذي مات؟

عبد المطيع: من أجل أمك"[١]

ولكن مرسي يتفقد أمه فيجدها بخير ويراها (عبد المطيع) ترتدي الأسود فيعزيها، في اعتقاد منه أن زوجها قد توفي لتخبره أنه بخير، فيخمن أن المتوفي زوجة صديقه (مرسي) ولكن والدته تكذب الخبر وبهذا يقع (عبد المطيع) في حيرة، اذن من الميت.

"عبد المطيع: لا أعرف... موت الذي ارتد يتم عليه الملابس السوداء
وعلى أية حال الجنازة متعبة والموت راحة، إنسان يذهب
وإنسان يأتي"[٢]

اذن فالمعادلة التي نستشفها من هذه اللوحة الفنية أن :

اللون الأسود = البكاء = الموت

فبعد حدوث الموت يرتدي النّاس اللون الأسود وتبدأ النسوة بالبكاء والنحيب وبالتالي بات (الأسود) و(البكاء) رمز الموت.

هذه الرمزية أخذت كذلك من الطبيعة، والتي يستشف منها الإنسان طرق ووسائل التعبير لديه فهو مرتبط بالغراب، والغراب مرتبط في أذهان العامة بالفراق والموت، والسواد مرتبط بالليل والليل مخيف موحش.

أما اللون الأبيض فهو عكس ذلك تمامًا فقد ارتبط بالفرحة والهجة والطهارة والبراءة، والتفاؤل والرضا والسلام، ولهذا كله طلب من الرعية ارتداء الأبيض بعد شفاء سلطانهم، لتعمّ على السلطنة ايماءات وايحاءات البهجة والفرح.

---

(١) المدونة : ١٢,١١.
(٢) المدونة ، ص١٣.

المنادي: يا أهل القاهرة... يا أهل القاهرة،... يا أهل المدينة الظافرة فرمان من مولان السلطان... تقرر ما هو آت أن ترتدي المدينة الملابس البيضاء وأن تقام الزينات... وأن تلغى الجنازات والموت في صمت أفضل من الضوضاء أن لا يرتدي أي كائن ملابس سوداء... وأن يذهب كل فرد من الأطفال والنساء والرجال إلى قصر مولانا لتناول الطعام بعد أن يفرغ أي شخص من التناول يأخذ قفة قمح وشعير... لقد استجاب الله لكم والله خير من يجزي الصابرين يا أهل القاهرة"(١)

ولعلنا إذا عدنا إلى (اللون الأبيض) وسبب اختيار السلطان له عن بقية الألوان، فإننا نعود بفكرنا إلى العصور القديمة، أين كان هذا اللون مكرسًا لإلاه الرومان، وكان يضحى له بحيوانات بيض، والبياض أفضل لون عند العرب، كما قيل البياض أفضل، والسواد أهول والحمرة أجمل، والصفرة أشكل، وعبروا عن الفضل والكرم بالبياض حتى قيل لمن لم يتدنس بمعاب: هو أبيض اللون(٢)

اذا رجعنا إلى ديننا الحنيف، وإلى قرآننا الكريم فإننا نجد أن القرآن قد استرشد بالألوان ودرجاتها للإحالة على مختلف مناحي حياة الدنيا والأخرة فيجعل الأحمر دليل على النار وجعل من الأخضر دليل على الجنة وما تحمله من أزهار وحشائش وأعناب أمّا الأبيض فيمكن

---

(١) نفسه ص٣٦.

(٢) الأصفهاني: الرغب مفردات ألفاظ القرآن، تحقيق صفوان داؤدي، ط١، دار القلم، دمشق، ١٩٩٢، ص١٥.

القول أنه يحتل المرتبة الأولى تكرارا في القرآن الكريم فقد ذكر (١٢) مرة في اثنتي عشر آية نذكر من بينها:

قال تعالى : " أَلَمْ تَرَ أَنَّ اللَّهَ أَنْزَلَ مِنَ السَّمَاءِ مَاءً فَأَخْرَجْنَا بِهِ ثَمَرَاتٍ مُخْتَلِفًا أَلْوَانُهَا ۚ وَمِنَ الْجِبَالِ جُدَدٌ بِيضٌ وَحُمْرٌ مُخْتَلِفٌ أَلْوَانُهَا وَغَرَابِيبُ سُودٌ "(١)

وأما عن ايماءات اللون الأبيض وفق ما ورد في القرآن الكريم فقد جاءت لـــ:

- تحديد وقت الفجر الحقيقي من الوهمي إذا كان في وقت الفجر.
- يعادل وجوه أهل السعادة يوم القيامة.
- يعادل بعض الأمراض مثل ذهاب سواد العين عند الحزن الشديد
- يعادل معجزة موسى عليه السلام ببياض يده من غير سوء.
- يعادل لون بعض الجبال.
- تعادل لون مشروبات أهل الجنة.

وقال الرّاغب: البياض في الألوان ضد السواد، يقال يبيض وبياضا فهو مبيض وأبيض، قال عزّ وجلّ "يوم تبيض وجوه وتسود وجوه فأمّا الذين اسودت وجوههم أكفرتم بعد ايمانكم فذوقوا العذاب بما كنتم تكفرون"(٢) بمعنى أن الذين ابيضت وجوههم ففي رحمة الله عن الفضل والكرم

اذا عدنا إلى اللون الأسود فهو ثالث الألوان تكرارا في القرآن الكريم، وفي ذلك ما يعادله من معان مقصدية منه.

---

(١) سورة فاطر: الآية ٢٧.

(٢) آل عمران: الآية ١٠٦.

١. ظلمة الليل.
٢. لون وجوه لأهل النّار من العصاة والكفار الكذابين على الله.
٣. الكرب والحزن والهم.
٤. النهاية و الفناء.

ولمّا كان (السيد حافظ) متشرب بالثقافة الإسلامية وحافظ لكتاب الله، فإنه اتخذ من هذه الايماءات القرآنية للألوان استرشادًا له في اختياره للالوان تعبيرا منه عن لوحاته المشهدية، فقد جعل السواد كتابة عن الغمّ.

مفارقات العنوان ومدى ارتباطه بالنص:

لعلنا كقراء متمحصين في الفعل القرائي، نعي وبدقة أهمية العنونة بالنسبة للنص الفني، بغض النظر عن جنسه سواء أكان رواية أو قصة أو نصًّا مسرحيًّا، فهو بمثابة البوابة الكبرى والذي يدخل عبرها النص والقارئ على السواء، ونظير هذه الأهمية المقدمة للعنوان، خصص النقاد والباحثين له مجالاً خاصًا به سموه بـ(علم العنونة Titrlogie فكان كمجال مخصوص من الدراسة، يستلم جملة من النقاد والمهتمين به كـ"فرانسوا فروي" وأندري فونتان" كما أن الناقد "ليوهوك Leo Hock" كان من أهم أقطاب (علم العنونة).

بالنسبة للعرب، فلم نجد لهم اهتمام بهذا النص الصغير ودليل ذلك خلو، قصائدهم الجاهلية والمعلقات والتي تعد أكثر شهرة من عنوان يعلوها، ولكن مجيئ القرآن وتدوينه على يدّ الصحابة غير هذا المسار، فقد تمّ تميز سورة عن سورة بكتابة العناوين على رأسها "وذلك بكتابة

العناوين على رأس سورة للإشارة بأسمائها، وما فيها من آيات مكية ومدنية"[١]

فالكثير من هذه السور سميت بأبرز قصة، أو حادثة فيها على غرار سورة "طه"، "يوسف"، "يونس" "الكهف"، "البقرة"، "مريم"، أمّا بالنسبة لسورة "الفاتحة" فيرى الامام الحافظ (جلال الدين السيوطي) أنّها سميت بهذا الاسم لأن الله تعالى "افتتح كتابه بها لأنها جمعت مقاصد القرآن لذلك كان من أسمائها أم القرآن، أم الكتاب، والأساس فصارت كعنوان وبراعة الاستهلال"[٢]

العلاقة والدلالات بين العنوان والمتن المسرحي:

لعلنا ونحن نبحث عن نص مناسب نقرأه، قصة نص مسرحي، رواية، فإنّ أول ما يجلب انتباهنا هو (اللافتة العنوان) والتي هي بمثابة المغري للمتلقي، فإمّا أنّه يستجيب لذلك الإغراء النفسي، أو أنّه يلتفت ولا يعيره اهتمامًا حتى ولو كان نصًّا جادًا ومفعمًا بالفاعلية الكتابية، وحتى ولو كان يستجيب ورغبات القارئ الشهوانية النفسية والإبداعية.

والأصل أن من أكثر النصوص الفنية استحقاقًا وبحثًا عن عنوانًا يترجم النّص، هو النّص المسرحي، إذ أنّه اللافتة التي ترفع على بوابة المسرح فإما أنّها تجذب المتفرج للدخول، والمشاركة في صنع نجاح

---

(١) أحمد حسن الزيات: تاريخ الأدب العربي، دار الوفاء، مصر، ط٢، ٢٠٢٠، ص٣٣.

(٢) جلال الدين السيوطي: ترتيب سورة القرآن، دراسة، تحقيق وتعليق الدكتور السيد الجميلي، منشورات دار ومكتبة الهلال بيروت، ط١، ١٩٨٦، ص٣٧.

هذا العمل، وإمّا العكس من ذلك تمامًا، وهذا بالضبط ما عبّر عنه (الغذامي) في قوله أنّ "هدف العمل الأدبي هو جعل القارئ منتجًا للنص، لا مستهلكًا له"(١)

نتناول عنوان المسرحية، فنجده كما سبق الطرح مكون من عنوانين، عنوان رئيسي (حكاية الفلاح عبد المطيع) وعنوان خادم (ممنوع أن تضحك، ممنوع أن تبكي) ولكن الملاحظ أن العنوان المكتوب على صفحة العنوان (Page de Titre) هو عنوان حكاية الفلاح عبد المطيع فقط، أما الصفحة الموالية فحاملة للعنوانين، وهنا إعلان من (السيّد حافظ) أن العنوان المضاف هو تفسير لما قبله، اذ يدججه بجملة المعاني المفسرة في النص، ويحمله إلى الغرابة والرمزية والتي تجعل منه نصًّا موازيًّا ذا بعد فكري فلسفي.

ولعلّ عنوان ممنوع أن تضحك وما يقابلها من ضدية ممنوع أن تبكي، تحاكي وتخاطب وتأمر العنوان الأصلي (عبد المطيع) فصيغة الأمر، التي اختارها السيّد حافظ لبطل القصة، أشعرنا منذ البدء أن عالم الحرية و الإرادة والوعي بالأمور مغيب في هذه المسرحية فالمأمور حاضر منذ البداية، والآمر في بدايتها هو كاتبها، وهو سلطان العمل وراويه ليتحول بعد ذلك الآمر السلطان، الذي لا تناقش أوامره ويمثل له، كما يشاء هو.

وهنا نجد أنّ أفق الانتظار بين النص الأصلي والنص الموازي،

---

(١) عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير، النادي الأدبي الثقافي، ط١، جدّة، المملكة العربية السعودية، ١٩٨٥، ص٢٥٩.

قد توافقا، اد أن الشعور بالضياع، والاغتراب والألم، والحزن، وتغييب للحرية وللأنفة والكرامة، كان كمحمول منذ أول وهلة، وهذا كله ما شهدته مملكة السلطان حيث اللاأمان، واللاحرية، وحيث الإنسان يعيش عيشة الحيوان وخير إشارة على ذلك مصاحبة عبد المطيع للحمار وشعوره أن لا أحد يستطيع استعابه وفهمه أكثر منه، والخطاب الذي وجهته زوجته نفيسة للحمار، وكأن له عقل يستوعب يفهم ما تقول.

"عبد المطيع: (ينظر للحمار) من أتى بالسلاطين إلينا يا حماري العزيز"[1]

(تضحك بثينة مرّة أخرى)

أم بثينة: وأنت تضحكين... تسخرين مني

بثينة : أنا لا أسخر يا أماه، أنت تحدثين الحمار وكأنه إنسان"[2]

علاقة المسرحية بالسياسة:

قبل التطرق إلى علاقة مسرحية (حكاية الفلاح عبد المطيع) بالواقع السياسي، لابد من الإشارة إلى البعد السياسي للواقع العربي على العموم والواقع المصري على الخصوص، وذلك في الكتابات المتتالية لهذا الفنان، سواء في كتاباته القصصية أو الروائية وحتى المسرحية، فمهما اختلفت الأجناس التي كتب ويكتب فيها إلاّ أن الموضوع الرئيسي فيها يأتي مبطن بجملة من الشعارات والايماءات السياسية، النابذة لتصرفات

---

(١) المدونة : ص٠٨.

(٢) نفسه ص٠٧

الحكام وقهرهم لشعوبهم.

فبالرغم من أنّ الفترة التي اختارها (السيد حافظ) في هذه المسرحية، فترة بعيدة عما نعيشه حاليًّا إلاّ أن الايماءات الفكرية ذات البعد السياسي، تشير إلى ما يعيشه الإنسان البسيط في وقتنا الحالي، وعبر مختلف العصور، ومهما تغير الزمن والمكان إلاّ أن الذهنية واحدة، تسلط وجبروت، وانهزام وقهر، وبهذا (فعبد المطيع) صورة نموذجية عن الإنسان المصري البسيط على مرّ العصور ومهما اختلف الحكام والسلاطين إلاّ أن النتيجة واحدة.

والواضح أن (السيّد حافظ) ومن خلال هذا العمل الفني أراد أن يثير أزمة سياسية، جرّ عنها حضور لأزمات منبثقة عنها، أزمة اجتماعية مثلها في الحياة الزوجية المفككة وكدا حالة الفقر المدقع الذي تعيشه عائلة (عبد المطيع)، وكل عائلات وأسر ومجتمع المملكة.

وفي ظل هذه الأزمات يظهر الفكر الأيديولوجي كمنحنى فلسفي فكري، وكمصطلح مصاحب للأوضاع المتأزمة في بؤرة جغرافية معينة "فالأيديولوجيا لا تظهر ولا تزدهر إلاّ في مجتمع من المجتمعات التي تضطرب أوضاعه السياسية والاجتماعية والاقتصادية، وتزداد فيه الضغوط الاجتماعية والاقتصادية وحتى السياسية أي أنّها تتبلور وتنمو باشتداد الموجات التاريخية"(١)

والأصل أن مفهوم الأيديولوجيا كعلم للأفكار له طبيعته ووظائفه

---

(١) د. إبراهيم عباس: الرواية المغاربية، تشكل النص السردي في ضوء البعد الأيديولوجي، دار الرائد للكتاب، الجزائر، ٢٠٠٥، ص٢٠.

لم يتجل بوضوح إلاّ بعد مجيء (كارل ماركس/ Carl Marx) (١٨٨٣م-١٨١٨م) الذي اعتبرها "مجموعة منظمة من الأفكار تشكل رؤية متماسكة وطريقة لرؤية القضايا التي تتعلق بالأمور اليومية أو تتعلق بمناحي فلسفية معينة وسياسية خاصة أو قد تكون مجموعة من الأفكار التي تفرضها الطبقة المهيمنة في المجتمع على باقي أفراد المجتمع"(١)

فهنا ارتبط هذا المصطلح بالمجتمع وتقسيماته الطبقية خاصة الطبقات البرجوازية ،والتي راحت تفرض ايديولوجياتها على الطبقة الكادحة، وهذا ما وجدناه في مجتمع (عبد المطيع) حيث أن طبقة الحكام هي الطبقة المسيطرة والمتحكمة في الطبقة الفقيرة الكادحة.

وخير جملة بحسب رؤيتي النقدية، عبرت عن هذا الانشقاق الطبقي، وما أحدثه من أزمة شعورية ونفسية وحتى مادية لدى الإنسان المقهور.

"الراوي: كان يكره الأهرامات لأنها قتلت جده ولا يدري أنّها رمز العبودية"(٢)

فرغم أنّ الحضارة المصرية، حضارة الفراعنة وهي خير مثال واقتداء لحضارة مرّت على البشرية، لما تحمل من شموخ الحضور، وقدرة المماليك والسلاطين آنذاك .

ولكنها في شطرها الثاني تحمل من معنى الطبقية والعبودية،

---

(١) محمد سبيلا: عبد السلام بن عبد العالي: الأيديولوجية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط٢، ٢٠٠٦، ص٥٩.
(٢) المدونة : ص٣٨.

والقهر، والفقر و... ما تحمل، لأن الإنسان الذي جاهد وتعب لأن يقوم هذه الصروح لم يكن ملكًا ولا سلطانًا ولا حتى إنسانا له من النفوذ ما له، بل هو الإنسان البسيط، الفقير والذي ليس له إلاّ الامتثال لأوامر المأمور، وهنا جاء بعض بغض بطل المسرحية لهذه الأهرامات، لأنّها حسبه تجسّد المعنى الحقيقي للعبودية وما انجرّ عنها من مسخ واجتثاث للوجود الإنساني، حيث كان الإنسان مجرّد وسيلة مثله مثل أي فأس، أو عربة لحمل الحجر أو لدقه وكسره، ولم تكن للروح موقعًا ومكانة لدى الحكام والسلاطين، فالموت كماهية كان حضوره يماثل غيابه، لأن الحكام كانت نظرتهم لمحكوميهم نظرة حيوانية، فلا مكانة للشفقة أو الرّحمة لأن حسبهم أن الحيوان لا يشعر ولا يتألم بل له فقط أن يمتثل، مثله مثل الحمار الذي يحمل البشر والأشياء وليس له أن يتذمر أو يرفض ، ولهذا نجد أن البعد الميتافيزيقي للمسرحية جعلت من هذا الحمار الذي اشترك في صفاته مع الإنسان في عصر من العصور، نجده الآن وعند (السيّد حافظ) صديق وخير صديق للبشري السيّد، فسيّده (عبد المطيع) جعل له مكانة فاقت مكانة زوجته (نفيسة).

قبل أن نلج إلى أيديولوجية الوعي في مسرحية (السيّد حافظ)، لابدّ لنا أن نرصد ماهية هذا المصطلح كمفهوم حتى نتمكن بعد ذلك من بيانه في هذا العمل الفني ، والذي سنكتشف مدى استقصاءه لدى مبدعه، وبهذا فالايديولوجية هي مجموعة من الأفكار والصور من أنماط السلوك التي يشترك فيها أفراد يشكلون في واقعهم وحدة متميزة، في طبقة اجتماعية، أو في مجالات مشتركة ثقافية أو روحية أو فنية.

ولقد ابتدع هذا المصطلح (ديستودي تراسي) ولم يأخذ مضمونه إلاّ في أواخر القرن التاسع عشر، عندما اعتبره (ماركس) نسقًا من الأفكار الأساسية والخلقية والجمالية والدينية والتي تشكل جزءً من البناء الفوقي للمجتمع.

لم يتوقف الأمر عند هذا المفكر، بل امتد هذا المصطلح في التطور والانشقاق، وهذا (كارل مانهايم) عالم الاجتماع ذهب في بحثه عن ماهية ما ذهب إليه ماركس ، على اعتبار أن الأيديولوجيا هي انعكاس للصراع السياسي والاقتصادي والاجتماعي، والذي يتحكم بالضرورة في الفكر الطبقي أي أن هذه الأخيرة ارتبطت بالبناء التحتي للمجتمع وباتت الجزء المهم في البناء القومي، وهذا ما يؤدي بحتمية التفاعل المتبادل بين الأساس الاقتصادي و الأساس الثقافي في المجتمع الواحد، ضمن علاقة ضرورية لا ينفصل فيها الواقع عن الفكر.

أيديولوجيا الوعى والدعوة إلى التغيير.

يعتبر (السيّد حافظ) من أهم الفنانين المناهضين إلى ضرورة تفجير الفكر الأيديولوجي المسيطر في المجتمع المصري، فرغم أن الزمن متغير من عصر إلى عصر ، عصر تمثله من زمن الديكتاتوريات وهو زمن قديم جدًا مقارنة بزمن القرن العشرين، إلاّ أن الأساس الفكري والايديولوجي ثابت، وهذا ما أوحى إلى أن الزمن سار مسارًا ثابتًا، فالطغيان كملمح استراتيجي لدى الحكام نفسه، والقهر وابتذال الإنسان للإنسان، طريقة سارت وتسير بطريق واحد، لذلك فالمسرحية التي بين أيدينا يمكن أن أطلق عليها (مسرحية الأزمة) من حيث إثارتها لأزمة

بشرية ثابتة (تجبر المتجبر) و(تقهقر المقهور).

كما أن المسرحية أرادت الكشف عن الواقع المصري، مفجرة لمجموع التصديات التي تهزه خاصة من الناحية السياسية والاقتصادية والتي تزداد تأزمًا في ظل الأيديولوجيا التي تبنتها سلطة المماليك الطاغية، وكيف أثرت على الإنسان المصري البسيط، والذي كان الأمان والاستقرار مبتغاه فطرح موضوع التحكم المباشر في أكثر الأشياء خصوصية لدى الإنسان لباسه وأكله، أفراحه وأحزانه و المتمحص لهذا النوع من الفن على العموم وفي الفن المسرحي الحافظي، يتأكد من مدى قابليته على نقل الصراع القائم بين فئات وطبقات المجتمع و أفضلية فئة على أخرى من منظور الأفراد حسب الأيديولوجيات التي يؤمن بها، ففي حين تحاول السلطة القضاء على الفكر الغير راضخ للأوامر، يأتي ما فعله (عبد المطيع) كصورة لتحدي أوامر السلطان والمقابل السجن، والتعذيب والقهر.

وهنا يأتي السؤال النقدي، ليثبت هذا الوعي الأيديولوجي.

هل استطاع النص أن يترجم هذا الصراع الاجتماعي؟

هنا نقع أمام وضعية سيسيولغوية، أي أننا نتمحص في المجتمع اللغوي للنص المسرحي، كي نفجر منابت الصراع من داخله.

الوضعية السسيولغوية لنص السيّد حافظ:

لعلنا من خلال هذا العنوان الجزئي، لابد لنا من العودة الى أهم المفاهيم النقدية التي طرحها "بيرزيما" فيما يخص سو بيولوجيا النص الأدبي من أجل احداث مقارنة اجتماعية للنص المسرحي.

فلانشاء علاقة بين النص المسرحي وسياقه الاجتماعي يجب تقديم الكون الاجتماعي كمجموعة لغات جماعية, تتمظهر في أشكال مختلفة داخل البناء المسرحي لذلك نجده يقول "ما دامت المصالح الاجتماعية تظهر على مستوى لساني (معجمي وخطابي)، يجب تقديم النص الأدبي الذي نريد إدماجه في سياقه الاجتماعي أولاً في الإطار التاريخي للوضعية السوسيو لسانية"(١) أي أنه لمقارنة النص المسرحي سوسيولوجيا ينبغي ربطه بالمرحلة التاريخية التي يظهر فيها، وما عرفته هذه المرحلة من تغير، لأن كل جماعة اجتماعية يكون لها معجمها إذ أن لغة هذه الجماعة لا تتميز فقط على المستوى المعجمي ولكن على مستوى البنيات الكبرى كذلك، كما أن قناة التبادل بينها فيها ما هو أدبي و ما هو اجتماعي تجسده اللغة، وأساس اللغة اتفاقات جماعية وهذا ما يوضحه (زيما) عندما يقول "أنّه داخل إطار سوسيولوجيا النص تظهر اللغة واللسان كمنسق تاريخي، بالعلاقة مع النزعات بين المجموعات الاجتماعية، ومن ثم اللغات الجماعية"(٢) مما يدل على أن الطبقة الواحدة نجد فيها تعدد اللغات وهذا التطور اللغوي مشروط بالبنيات الاجتماعية والاقتصادية والتاريخية.

اذا رجعنا إلى مسرحية "حكاية الفلاح عبد المطيع" فإننا نجد

---

(1) Ambivalence Romanesque, éd Sycomore, Paris, 1980, P48, ip, Zima.

(٢) قصي الحسين: النقد الأدبي ومدارسه عند العرب، دار مكتبة الهلال بيروت، د. ط. ٢٠٠٨، ص٢٦١.

أن الكاتب اختار حقبة زمنية محدّدة رجع بنا من خلالها إلى الماضي السحيق، ماض ارتبط بالرجعية والدكتاتورية، ماض كان فيه الإنسان مفقود القيمة والهوية والأنفة، ماض كان ارتباط وجود الإنسان فيه مرهون بالإهانة والسطوة والمحور والاجتثاث، انه عصر الدكتاتوريات، وهي مرحلة حكم فيها الديكتاتور (قنصوة الغوري) مصر، وقد اتخذها الكاتب فترة ليحاكي ما حدث في وطنه في فترة السبعينات من القرن الحالي.

ولعلنا ادا عدنا إلى كتب التاريخ المتباينة فإننا نستطيع أن نستلهم مدى أهمية هذه الحقبة تاريخيًّا، من حيث أن حكم السلطان الغوري استمر حوالي ستة عشر عامًا ١٥٠١- ١٥١٦ وهو حكم جاء في زمن نهاية دولة المماليك الثانية، حيث كثر الفساد والفتن وكذا الثورات الداخلية، وازدادت الفجوات بين الطبقات، فأصبحت طبقة السلاطين والحكام تعيش الرفاهية الكبرى والطبقة الثانية (الشعب) تعيش الفقر والاجحاف واللاوجود للإنسانية حتى أن الإنسان من كثرة استغباءه واقصائه، أصبح يتسم بالغباوة وعدم القدرة على التمييز بين الخير والشر وبين ما ينفع وما يضر، وجسد هذا الإنسان عند (السيّد حافظ) في شخص (عبد المطيع) الرجل البسيط إلى درجة الغباوة، والمسالم إلى درجة الاستسلام، والفقير إلى درجة الانعدام، وهنا أوجد الكاتب مقابلاً له وهو السلطان (الغوري)، والذي بمجرّد شعوره بأمر يزعجه، أزعج كل دابة على وجه مملكته، فلا حق لهم في ممارستهم لحياتهم ما لم يستطع هو أن يهنأ أو أن يشعر بطمأنينة وسلام، وهنا

فالثنائية الضدية عند (السيّد حافظ) ترجمة الطبقة المجسدة في النص، فالرجوع إلى الكلمات الدالة على شخص (عبد المطيع)، نجدها تنم كلها على اللاوجود والألم والتعاسة والغبارة وعلى الطبقة الدنيا من المجتمع وكل مساء لمدة أسبوع .

"حكموا علي بخمسين جلدة كل صباح"(١)

حالة من التغيب والقهر والسخط، واجتثاث لكل حق في التذمر أو معرفة السبب من ذلك.

"العجوز: لماذا؟

عبد المطيع: لم أعلم"(٢)

أمّا السلطان فتلحقه كل مصطلحات وألفاظ الرفعة والقوة والمهابة، وهذا لتتوسع الرقعة بين الطبقة العليا والطبقة الدنيا أكثر فأكثر

رئيس الشرطة: "ترفض الاستجابة والخضوع والمثول، لأوامر السلطان "(٣)

فاذا عدنا الى الحقل الدلالي ل (الخضوع، المثول، الاستجابة) فإنها تصب كلها في بوتقة (الذل والمهانة) للمسلطة عليه في مقابل الرفعة والقوة والسلطة للمسلط

صورة أخرى جعلها (السيد حافظ) كيان لغوي يظهر به الطبقية السيسيونصية، وتمثلت في استحضار شخصية السلطان دون أن يجعل

---

(١) المدونة : ص٢٨.
(٢) نفسه ص نفسها.
(٣) نفسه ص نفسها.

له دور في النص الحواري، وهذه استراتيجية لغوية نصية تجعل من الشخصية، شخصية مهابة يتحدث عنها، وباسمها وعن أفعالها من دون استحضارها .

"الوزير: أفكارك بلهاء، وساذجة، (يشير الى المستشار). أم أنت سيعلق جسدك على شجرة وسيدهنه بالعسل ويدعك للذباب. أما أنا فسيحرقني، أو يقطع رقبتي ويعلقها على باب زويلة."(١)

ان (السيد حافظ) من خلال هذا المقطع، جعل النص معبأ بمجموعة من الثنائيات التي استخدمها ليثبت القسوة التي عرفها المجتمع في تلك المرحلة وكان من أهمها.

الغنى والذي كان يعيشه أهل القصور والملوك والسلاطين والحاشية المستفيدة من ذلك كالمستشارين مثلا.

الفقر والذي ساد كل سكان القرية، التي كان ملكها لا يفكر الا في راحته، وسعادته ونهائه، أما البقية فلا يهم حالهم، ولاتهم حريتهم فيفرحون حين يسمح بذلك ويغضبون ويحزنون حين يفسح لهم بذلك، أما غير ذلك فلا يسمح به وهنا أوقعنا النص في ثنائية (السلطة والمسلط عليهم). وجسدت في السلطان (قنصوه الغوري) والمسلط عليهم (الشعب المضطهد).

"عبد المطيع: لن أتزوج مرة أخرى حتى أغير ملابسي، ولست مملوكا في قصر السلطان، فأنا فقير والفقراء كثيرون،"(٢)

---

(١) المدونة : ص٢٢.
(٢) نفسه ص ١٨.

أما الغنى فهو للملوك.

"مهند: هذا عصر المماليك..كل مملوك صاحب قطعة أرض يملك الأرض ومن عليها."(١)

فحتى الإنسان صار مملوكا في عصر، أفقده كينونته وليس عليه الا الرضوخ والا الموت اما جوعا أو تحت سوط ملكه.

ثنائية أخرى أطرت كل الثنائية الضدية و التي عبرت عن الفكرة الرئيس بهذه المسرحية أنها ثنائية (الوعي و اللاوعي) ونقصد هنا (الوعي الطبقي الإديولوجي) وهذا المفهوم يعد من أهم المفاهيم المؤسسة للواقع النصي الاجتماعي في النص.

والأصل أننا اذا تمحصنا في كلمة الوعي فإننا نجدها تعتبر أعلى درجات الفكر، " والفكر penser في مفهومه اللغوي انما مرتبط بالقدرات العملية، أما في جانبه الاصطلاحي فهو نشاط عقلي يقوم به الإنسان أثناء مواجهته لمشكلة ما، أو يريد القيام بعمل ما، أو جملة المدركات والتصورات العقلية"(٢)

إذا قمنا بربط الوعي، بالأيديولوجيا في سياقها الاجتماعي، فإننا نصبها في مصب الرؤية الكونية وهذا بحسب ما وجدناه عند (السيّد حافظ) فقد أفض هذا الأخير إلى اتخاذ القالب الفني المسرحي لنصه (حكاية الفلاح عبد المطيع) أرضية لبناء أفكاره المنطلقة من الماضي

---

(١) نفسه ص٠٨.

(٢) سعيد سبع: الفلسفة المصطلحات والأعلام، دار المكتبة العلمية، الجزائر، ط١، ٢٠٠٩، ص٨٤.

وصولاً إلى الحاضر فالمستقبل، ذلك أن الكاتب من خلال عمله الفني، لا يقوم أبدًا بنقل لمعطيات موجودة أمامه بصفة آلية، إنّما يقوم بإعادة إنتاجها وفق منظوره الأيديولوجي الخاص، ذلك أن الإنتاج الأدبي يؤدي وظيفة اجتماعية، ويقدم لنا تصورًا لادراك الحياة وفهمها ومن خلاله يعبر الفنان عن موقفه العام بمثل ما فعل (السيّد حافظ) في شخصية (عبد المطيع) والتي مارس معها ثنائية الوعي واللاوعي.

(فاللاوعي) استحضره في حالة الغباوة التي ساقته إلى احتقار الآخر له، بداية بزوجته نفيسة ثم الشرطي الذي كان في استهزاء دائم به وأخيرًا المجتمع الذي بات ينظر إليه نظرة غرابة، لحالة المخالفة الدائمة لتصرفاته مقارنة بتصرفات الشعب المضطهدة.

لكن (الوعي) حضر في آخر المسرحية وهذا عن طريق موقف كان فاصلاً واصلاً، عندما عرض عليه السلطان، عرضًا مغرضًا يرفعه من طبقة المغلوب على أمرهم، والمسلط عليهم والفقراء إلى طبقة النبلاء والأغنياء.

عرض لم يحلم به أي من الرعية التي آمنت أنهم بشر يختلفون عنهم، ولا يستطيعون أن يصعدوا إلى مراتبهم.

"السلطان :(يضحك) لقد أعجبتني قصتك عندما سمعت بها قررت تعيينك

يا عبد المطيع قاضي القضاة (يصفق رجال الحاشية)

عبد المطيع: لا يا سيدي... أنا لا أريد أن أكون قاضي القضاة... أنا أريد

أن أكون من العراة (يضحكون بينما هو يبكي)"[١]

فالوعي الأيديولوجي، وصل إلى ذروته عند (السيّد حافظ) في نهاية المسرحية، وانتشله من اللاوعي إلى الوعي الفائض بحالة المسخ التي وصل إليها الإنسان في هدا العهد والأصل أن هذا المقطع يؤكد ما جاء به (ألتوسير) عندما ثمن دور الأيديولوجيا في رفعة فكر الإنسان وتقويته عندما قال "أن الأيديولوجيا منتجتها على درجة كبيرة من الأهمية وعلى درجة كبيرة من الأهمية في موقع تاريخي يتميز بالصراعات الاجتماعية حيث بإمكانها أن تساهم في يقظة وعي طبقة معينة كالبروليتاريا مثلاً"[٢]

اذا عدنا إلى ثنائية أخرى جسدت البعد الفكري المراد ايصاله إلى المتلقي من خلال هذه المسرحية فهي ثباتة اللغة والفعل المسرحي أو الحركة المسرحية، فأما عن الجزء الأول من هذه الثنائية، فسنقول أن الكاتب استخدم لغة بسيطة قريبة لمتلقيه (الجمهور)، والذي يعرف الكاتب بأنه جمهور من مختلف الأعمار من طبقات ثقافية متباينة، غير أن القارئ الناقد لهذه اللغة يجد أنّها تمتلك من البساطة ما يجعلها لغة تتسم بالشاعرية والفنية، أكثر من التجريد، فهي لغة رمزية جاءت بلكنة مزاجية، لتعبر عن سخط الكاتب من واقع سياسي بات يرهق كاهله، ويجعله يبحث عن أدوات ووسائل تساعده على تنفيس لحالة الانقباض

---

(١) المدونة : ص٤٢.
(٢) بيار زيما : النقد الاجتماعي، ترجمة عايدة لطفي، دار الفكر، القاهرة، ط١، ١٩٩١، ص٣٠.

المؤلمة والصراع الذاتي والتي يعيشها المبدع.

من هذا المنطلق تصبح اللغة تمثل المفهوم الواعي للروح المبدعة، ذلك إذا تجردت من جميع المفاهيم التعصبية سائرة نحو اللغة العظيمة، والتي نعني بها تلك اللغة التي ّما تنفك تمثل الشرعية الاجتماعية ببساطة كما تمثل الشرعية الأخلاقية أي (أخلاق اللغة) والتي هي في الحقيقة روح المجتمع.

هذا وأن اللغة منحازة ، فهي تتضمن سياقا تاريخيا واجتماعيا إذا التحمت بتطور الإنسان وكانت من قوى العمل الاجتماعي الأساسي، وكان لها دورها في الممارسات الفنية الأولى للإنسان، وقد" انتهت اللغة الى ضمور شديد وعقيم، حين انفصلت العلاقة فيما بين الدور الجمالي والدور الاجتماعي، حيث وقعت في أسر الغلو الشكلي وحين برز تكريس مقولة أن الأدب ظاهرة مسيرة بقوانينها الذاتية."(١)

فالسيد حافظ، جعل من لغته ترجمة عن قالب اجتماعي نسقي، جاء محملا بأعباء سياسية وفكرية وحتى اقتصادية، ألبسها رداء شخصية (عبد المطيع)

وهنا يمكن ان تعرف اللغة على أنها " الجذب المتواصل للعالم، عندما يصبح هذا العالم مملكة، ولكنها أيضًا دفع متواصل للعالم عندما يبدو هذا العالم جمهورية"(٢)

---

(١) مجلد المحاضرات: المجلد السابع، النادي الأدبي الثقافي بحد ١٩٨٨ ط ١. ص١١٢.
(٢) ملحق الشعب الأسبوعي، جوان ١٩٧٥، العدد ١٧.

ذلك أن اللغة المسرحية عند (السيد حافظ) ليست لغة عادية، بل هي لغة تجريبية، تتداخل فيها الجوانب الوظيفية والجوانب الدرامية بالعناصر الشعرية، وهي اذن تنحو منحا تواصليا، ذلك أن مفهوم التواصل في لغة المسرح تختلف عن مفهومه في الكلام العادي من خلال عالمه ذو الطبيعة الخاصة المتوهج بالإيحاء وبوعي متميز لمعطيات ذات دلالة لينفرد بسماته البنائية، شعاره البساطة والتكثيف وكذا التركيز، وبهذا يمكن القول أنه « قد تتخلص مشاعر الإنسان من الكلمات ومن همومه الحقيقية لكنه يصنع في النهاية احتكاكا عميقا ومباشرا مع كل الناس الذين يرتبطون بأدبه ارتباطا وثيقا ، لأنه لهجة صارخة تعبر عن مدى الدلالة التي تحملها نفسه الكبيرة فيحسب بالحياة أكثر منهم وتنمو لديهم من خلال الغموض الذي يلف أسرارهم وهكذا يخفي قسوته...... ويبرز تمرده على كل شيء يحيطه به...... ويتحول احتكاكه بالناس، الى الكلمات ينسقها في المؤلفات بلا خجل وكأنه صار قطعة منها."(١)

فوقع لغة (السيد حافظ) في صميم الوقع الحديثي للمسرحية، فاذا أردنا أن نصنف مسرحية (الحكاية الفلاح عبد المطيع) فنيا فإننا سنجدها تتموقع في صنف مسرح الموقف والتجريب، من حيث خوضها لغمار اللعب باستراتيجيات الفن السردي ، والذي يعد خاصية رئيسية للقصة والرواية، وقد التي استعان بها (السيد حافظ) كتقنية أجنسية قطع بها

---

(١) مجلة أمال، ع ٣٠، ص ١٠٣.

خصوصية المسرح وكذا استناده على الشخصية الرئيس والمتمثلة في شخصية (عبد المطيع) هذه كذلك تعد بعدا سردي مهما في بناء الحبك القصصي أو الروائي.

موقع الشخصية في المسرحية:

لقد ارتبط الحديث عن الشخصية كاستحضار مروري مرتبط بفعل السرد القصصي والروائي على حد سواء ، وهنا نجد ان (السيد حافظ) استحضر هذه التقنية السردية وجعلها محورا مهما في مسرحيته ، "فهي بمثابة المحور الذي ترتبط به الوقائع، وأحيانا يولي الكاتب اهتماما أكبر للحوادث التي تطغى على صورة الشخصية، او هو ما يعادل بين الشخصية والحادثة من حيث الأهمية"[١]

و أما الحديث عن الحدث المهم في المسرحية فسنجده حادثة (مرض السلطان الغوري) والتي جعل منها (السيد حافظ)مسببا لكل المجريات الحديثة الحائمة حولها، ولعلنا لو تمعنا في البعد الدرامي للمسرحية، فإننا سنكتشف أن البطل هو (عبد المطيع) والحدث الأصلي المتحكم في أحداث الوقائع مرتبط بشخصية (السلطان) وهنا يأتي دور الكاتب الذي حور نصه بما يخدم المادة السياسية والاجتماعية التي أراد أن يبينها في عمله. فجعل محاور الأحداث الدرامية تحاكي كل ما وقع لعبد المطيع، سواء ارتبط الأمر بتصرفاته. المنجرة عن غباوته، أو بتصرفات

---

(١) أنطو انيوس بطرس، الأدب، تعريفه ـ أنواعه ـ مذاهبه المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس، ط١ ٢٠١٣ ، ص ١٥٣.

الشخصيات المرتبطة به بصفة مباشرة كتصرفات زوجته (نفيسة) وعشيقته (فاطمة) وابنته (بثينة) وكذا زوج ابنته (مهند)، إضافة إلى على هذه الشخصيات نجد شخصيات رجال الشرطة التي تتعقب تصرفات البطل لكل ما ينافي أوامر السلطان . ان السيد حافظ جعل الشخصية الرئيسية (الجوهرية) أو كما يطلق عليها البعض بالشخصية المحورية، هي الشخصية المتمسكة بكل خيوط المسرحية، فكل حدث مرتبط بها إمّا يصدر منها أو يعود عليها.

وبالتالي يمكن القول أن هذه الشخصية تعتبر الشخصية النشطة الفاعلة ذات الأثر الأكبر في صنع الأحداث، أمّا شخصية السلطان فرغم أنّها حاملة لبؤرة الحدث الأساسي، إلاّ أنّ حضورها في الفعل الفني كان مستبعدًا ولم يكن إلاّ عبر إيماءات، تميء بذلك بحضورها وتحريكها الدائم للشخصية المحور، وبالتالي فالسيّد حافظ جعل مسرحيته شبيهة بدمية الخيوط، والتي لا تستطيع أن تتحرك إلاّ إذا حرك الخشب المرتبط بخيوطها، وهذه الخشبة في مسرحية السيد حافظ هي (شخصية السلطان) وأوامرها.

إذا رجعنا إلى شخصية (عبد المطيع) فيمكن القول أنها شخصية نامية متطورة، تتفاعل ومجريات الأحداث التي تصنع على قالبها ويمكن القول أن مثل هذه "الشخصيات النامية تكون متفاعلة مع الأحداث سواء أكان تغييراً ايجابيًا أو سلبيًا ومثل هذا النوع حي ومؤثر في القارئ"(١)

---

(١) مصطفى محمد الفار: باقات من النثر العربي الحديث، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، عمان، ط١، د. ط، ٢٠١٤، ص٥٠.

وهذا النوع من الشخصية تتنامى مع الأحداث وتتطور بتطورها، وهي تتفاعل مع هذه الأحداث خفية أو غير خفية، فإنها تنتهي بالغلبة أو الإخفاق مع تأثير هذا التفاعل على تركيب الشخصية الداخلي في مختلف الأحوال"(١)

وهنا نجد أن الكاتب اهتم برسم لأبعاد الشخصية الرئيسة في أبعادها الثلاث، فأمّا عن البعد المادي الجسمي، فقد اهتم (السيد حافظ) بهذا النوع من البعد برسم الشخصية من حيث تصرفاتها ومهنتها والهدف من ذلك استحضار لوجودها الواقعي مع الاحتفاظ، بكونها دال وراق على حد تعبير (رولان بارث) وبالرغم من كونها ملامح ورسومات شكلية إلاّ أنّها ذات دلالة على مضامين سياسية واجتماعية واقتصادية، بل وعلى رؤى فكرية يعبّر من خلالها الكاتب عن رؤيته للعالم.

"فلاح فقير يعيش مع أسرته اسمه عبد المطيع"(٢)

"يزرع القمح، يحصد الحب، يوزع الابتسامة"(٣)

"يشتري زقزقة العصافير بأغاني الحصاد"(٤)

"يغني لأطفاله كل مساء، وينام وهو متعب بجوار عتبة الباب، لأن غرفته صغيرة لا تتسع لعشرة أفراد"

---

(١) سامي يوسف بوزيد: الأدب العربي الحديث، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان، ٢٠١٥، ص١٦١.
(٢) المدونة ، ص ٠٥.
(٣) نفسه ص ن.
(٤) نفسه ص ن.

فهذا التصوير الفوتوغرافي، أراد به الكاتب أن يصور المركز الاجتماعي والاقتصادي الذي تحتله الشخصية العصب ومنذ البداية، وكذا الوسط الذي تتحرك فيه.

ثم يلجأ إلى وصف لملابس الشخصية، كدليل اجتماعي آخر على تدني المستوى المعيشي، وانتمائها إلى صنف العبيد والطبقة الاجتماعية الدنيا والتي تنتمي إليها الشخصية البؤرة.

"إنّه سروال قديم ممزق... متسخ وقميص حقير(١)

فهذا بعد تأطيري فني لحقبة عاش فيهه المجتمع الطبقية بكل معانيها، فحالة (عبد المطيع) صورة على محيطه ومجتمعه والناس الحائمين به، فهذا مهند زوج ابنته يؤكد هذه اللوحة عندما قال "الجوع لا يعرف الكسل"(٢)

إنّ الملاحظ في مسرحية (السيّد حافظ)، تشبعها بروح الفن الواعي، والذي يريد أن ينير عقل المتلقي بل أن يمتعه، وأن يطهر النفوس قبل أن يضحكها.

من قضايا المسرح الحافظي:

لعلنا كفنانين أو كناقدين أو حتى كقارئين عادين نطمح وبشدّة إلى وجود مسرح ملتزم، مسرح يحافظ على مقومات الفن ولا يسقط في الدعائية، بل والأكثر من هذا بأن يقترب من الجمهور ويقرب الجمهور إليه، غايته

---

(١) المدونة ص١٩.
(٢) نفسه ص ٣٥.

من ذلك الوصول إلى التواصل الاجتماعي المنشود.

وهنا نقع في التساؤل العصب، هل يمكن أن يكون المسرح تعليميًا قبل كل شيء وأن يكون هدفه الأوحد تغيير العالم؟

فبالعود إلى مبدعنا (السيّد حافظ) المؤلف و المخرج المصري الجنسية العربي الإنتماء فإننا سنجد أن هذه الكتلة الفنية تنتمي إلى جيل النكسة، وهو جيل مليء بالحزن والعنف والغضب والشعور بالتغيير، يصحب كل هذا الإحساس القوي والعنيف بالقلق من الغد ومن المصير المجهول، وهذا ما ترجم وبشدة في كتاباته المسرحية المتباينة والتي وجدنا من بينها مسرحية (حكاية الفلاح عبد المطيع) إذ حوّر (حافظ) السلوكات السياسية والتي سارت عليها مصر عبر العصور المتباينة بطريقة فنّية، سقلها بلكنة هزلية محمّلة بجرعات توجيهية تعليمية غير مباشرة فحالة التمرّد التي صاحبت بطل قصة (عبد المطيع) وبالرغم أنّها نابعة من سذاجة هذا الأخير، تبطن عن نية الانقلاب الفكري والثقافي والسياسي ضد الوجود الديكتاتوري في العالم في فترة كان الإنسان فيها كائن منشطر إلى بشري وحيواني، كل الحقوق دون الالتزام بالواجبات وتعني به فئة الملوك والسلاطين والحكام أمّا الإنسان الحيوان فهو الشعب الذي ليس عليه إلاّ الطاعة والامتثال.

إن مبدع هذا العمل، أراد من خلال هذه اللوحة الفنية أن يقدم لنا وصلات تعليمية لجيل الاستقلال والحرية، وذلك من خلال جملة الرسائل الموجهة من الملقي إلى المتلقي، أولها انصبت في اللافتة العنوان "ممنوع أن تضحك،... ممنوع أن تبكي" أي الدعوة التعليمية

الملحة إلى الوسطية في التصرّف فلا للخضوع التام بدون تمييز أي الانصياع لأوامر السلاطين والمماليك والحكام من دون تفكير أو وعي، ولا للتذمر والتمرّد من دون سبب حتى لا يؤدي التذمّر وكل من يحيط به، فبالرغم من الإعلان الأول الموسوم منذ الصفحات الأولى للكتاب الحامل لهذه المسرحية على أنّها "مسرحية كوميدية في فصلين"(١)

إذ أن المسرح وكما يراه (برشت) داعية المسرح التعليمي ومنظره يتكون من حوادث واقعية أو مخترعة تحصل بين النّاس، "ويكون هذا التمثيل، من أجل الامتاع وعلى أية حال، ذلك ما نعنيه حين نتحدث عن المسرح سواء أكان قديما أم حديثًا"(٢)

فالمتعة سلوك المسرح وغايته الأولى لكن مبتغاه أعمق من ذلك بكثير، وهذا بالضبط ما خط له (السيّد حافظ) في مسرحيته، إذ أن الصبغة المزاحية كانت الأكثر شيوعًا واستحضارًا، سواء من حيث لكنة الخطاب أو أسلوب التعاطي مع الأحداث، لكن الغاية المرجوة أبعد بكثير، وهنا نجد الناقد المصري (محمد غلسي هلال) يؤكد ذلك حينما يستصيغ في حديثه عن الفن المسرحي وعن جمهوره فيقول "نلحظ كذلك الاتجاهات العامة لمسرحياتنا أن الملاهي أكثر رواجًا من المآسي، وذلك أن جمهورنا في حياته القسية، يقصد إلى المسرح للاسترواح لا للتعلم، ثم هو قلما يتذوق المأساة الرفيعة ولذلك كثيرًا ما تتحول المأساة إلى ميلو

---

(١) المدونة ، ص٣٠.
(٢) د. حياة جاسم محمد: من قضايا المسرح العربي المعاصر، مجلة العربي، العدد ٣٠٨، يوليو ١٩٨٤، ص١٢٦.

دراما تعتمد على اثارة المشاعر بالوسائل اليسيرة، من عرض أحداث مروعة ومن الاعتماد على الوقائع أكثر من الاعتماد على المواقف الفنّية"(١) خاصة في عصرنا الحالي، والذي كما يسميه العولمويين بعصر السرعة، عصر يحتاج إلى إيجاد أدوات سريعة الاستهلال وسريعة القبول، وفي الآن ذاته لها فعالية مباشرة، اذ أننا ونحن نقرأ عن ماهية المسرح وجدنا أن البعد التعليمي منه يعدّ أصعب بعد على الاطلاق ذلك أن دمج المتعة بالتعليم أمر يحتاج إلى مهارة وقدرة، من حيث أن جمهور المسرح، جمهور خاص، يتوجه إليه في أفق توقعه منوط بمدى قدرة اللوحات الفنية على الامتاع وجلب الضحك واللهو والاسترخاء له، ولكي يتمكن كاتب النص المسرحي من إرضاء هذا الأفق ودمجه بمادة تعليمية صعبة عليه أن يلتزم وأن يؤمن برسالة المسرح وأن يتزود بأدواته الفنية الكافية، والأصل أن من أهم هذه الأدوات أن العمل الفني الجيد، لا يتم الفصل فيه بين المضون و الشكل، اذ لابد للمضمون الجيد أن يرد في شكل جيد وإلاّ فقد فعاليته، وهذا ما سعى إليه (السيّد حافظ) من خلال مسرحيته هذه، فقد اهتم بجملة من القيم الموجهة ، ولكنه في الآن ذاته قدمها في شكل كوميدي مناسب وجاذب لمتلقي متشوق للعيشة المباحة المؤطرة بمجموع الأنساق التاريخية والسياسية الواردة في صورة قائمة على فاعلية متجددة بين المسرح كقضية ثقافية وبناء فني وبين الجمهور والمجتمع واقعا وأفقا معرفة.

---

(١) نفسه ص ن.

ولعل المسرح المصري الحدثي لم يسر في بدايته الانفجارية وفق خط مستقيم بين، بل كان الخط متعرجًا، ينحرف تارة بالفن فيجعله ترفيها ساذجًا، خاليًا من المعنى والمتعة الجمالية، كما يحدث الأن في بعض عروض المسرح التجاري، وطورًا يسير به باتجاه تعميق الصلة بين مشكلات الواقع المحلي وظروف الإنسان كلها، وفق بناء فني متماسك، فالاهتمام بمشكلات المجتمع في جانب والفرد في الجانب الآخر عصب هذا الفن ومبتغاه، واذا عدنا إلى التوقيع الزمني المؤدلج للنقد الاجتماعي المعالج في المسرح المصري، فإننا نجد أنه يعود إلى الخمسينيات من القرن الماضي، أين اشتغل مؤلفوا الفنون المتباينة بكل القضايا ومشكلات العصر، وكان المسرح هو الأرضية التي أنشأت الحس النقدي، فأقدم المسرح دون سواه من فنون القول والإبداع على عرض مشكلات الفقر والأمراض والأمية والسجون في المنافي والاضرابات، والمواقف اليومية لابن الشارع وهو يواجه سجانيه، ومفتري النعمة عليه، فما كان من المؤلف إلاّ يلتفت إلى بنية الإنسان العامة، وهو يمزج بين القول والفعل، في مرحلة اتسمت وعلى نطاق واسع بالمواجهات.

لهذا كله، ولغيره، أنشأت المشكلات الاجتماعية والفردية طريقة واقعية في العرض، وفي البناء الفني، فكان الفنان (السيّد حافظ) وهو من أبرز مؤلفي المسرح في مصر، وقد عالج هذه المشكلات من خلال تبنيه لنموذج بطولي شعبي، هو الإنسان الكادح الذي أصبح مجسا حقيقيا لمواطن الخلل والعيوب، وفق سياق التناقض الفكري بين موقفين

أو رؤيتين احداهما يتبناها المؤلف، أو بطله النموذجي، كجزء من موقف المثقف الثوري ضد السلطاوية والديكتاتورية في أي زمان وفي أي عصر وثانيتها يتبناها أصحاب السلطة كمواجهة ورؤية موازية للأولى، حيث تظهر أن تلك الطبقة فاقدة للأهلية، ولا تستطيع أن تسيطر على أفعالها، بل لابد من مسيطر وإلاّ لفقدت الأمة توازنها، غير أن الملاحظ من كل ذلك أن كلتا الرؤيتين تفرضان على المؤلف شكلا فنيًّا لإظهارهما معًا، وبطريقة المحاورة المتجاورة على أرضية المسرح، الواقع، المحتدمة، هي إذن مشكلات النّاس، تقدم أمامنا بصيغ الصراع الدرامي الانتقادي فيكون ممثلوها في وضع الدفاع أو الهجوم، أمّا المادة المستخلصة من الرؤيتين فهي عرض الحال، ونقدها بأسلوب فني يجمع بين المحكى المشبع بحس سياسي، والملهاة الماساوية التي تقدم بطلاً ضحية لواقع ولقوى ضاغطة كبيرة، لا يستطيع تحديها، أو القضاء عليها، وبذلك نقول أنّه قلما نجد مسرحًا ترفيهيًا فقط، أو للمتعة الخالية من الموقف بل إنّ الحياة الفتية لدى (السيّد حافظ) إنّما تطرح واقعًا سياسيًّا، تاريخيًّا نفسيًّا مجسدة لحدث وبطل وحال مجتث من واقع سياسي تاريخي لوطنه مصر عبر أزمنة متعاقبة ومتباينة.

إذ البناء الفني في مسرحية (السيّد حافظ) تنم عن واقعية انتقادية، تعتمد على بطولة فردية، وعلى النمطية في طرح المشكلة، إلاّ أن الفردية بمعناها الضيق ليست هي المقصود بها في هذا العمل الفني، بل الفردية الحاملة لهوية اجتماعية، جامعة لكل قهر وسحق عان منه الفرد المصري عبر أحقاب وأزمان.

اذن نستطيع أن نتلمّس مدى حدثية المعطى المسرحي لهذا المبدع من حيث:

- استلهامه للتراث الأسطوري والميثولوجي العربي والإنساني.
- بحثه الدائم عن الدراما المترسبة في الثقافة العربية القديمة.
- محاكاته للتيار الواقعي الجديد في المسرح العالمي المعاصر.

الوجه المسرحى للسيّد حافظ:

من خلال مسرحية (حكاية الفلاح عبد المطيع) والتي اتخذتها كأنموذج للكشف عن مدى فعالية الفن الإبداعي لكاتبها، والذي بحسب ما تمت دراسته في هذه الشخصية. فقد وجد أنه شخصية مثقفة، متفتحة على الواقع مشغولة به وغير منغمسة فيه، هدفها مراقبة مجريات الأمور من بعيد ومن قريب والوصول في النهاية إلى قرارات قد تتخذ شكل مواقف أو تتخذ شكل أبحاث أو كتب، ومعنى هذا أن المبدع بصفة عامة والمبدع المسرحي بصفة خاصة وبحسب ما يتم الكشف عنه لا ينبغي له أن يقبع داخل جدران فنه، وإنّما عليه أن يشارك أحداث الواقع المعيش في حياة بلده.

ما من شك ونحن نفجّر و ننبش في نص (السيّد حافظ) المسرحي اكتشفنا أن هذا الإنسان الفنان يحمل بداخله إنسانان مختلفان، إنسان أسميه المهرج، وإنسان أسميه المثقف المتزن وفي المسرحية أجد أن هذان الإنسانان يتصارعان فيما بينهما.

ولعلنا عندما نقول كلمة المهرج فلا بد أن نتناولها بمعناها العلمي، من حيث أن المسرح ليس ثقافة ولا كتابا ولا مؤلفا وإنّما هو

لعبة مسرحية يشترك فيها جمع من النّاس: المؤلف جزء منها والطاقة التمثيلية جزء آخر ، فهو ان يتكون من كل من يعايش وما يجري على خشبة المسرح، ابتداء من المخرج مصمم المناظر إلى الممثل مجسدها، والطرف الثالث هو الجمهور، وعليه فالمسرح من هذا المنطلق إنّما هو لعبة و فرحة وفكر وثقافة ،و إذا كان لدى المؤلف والطاقم التمثيلي القدرة والشفافية والعمق والنظرة النفاذة فإن هذه الفرحة تتطور إلى شيء باق نسميه الأدب المسرحي، البداية اذن هي الفرحة، والنهاية هي القيمة الأدبية التي قد تطبع في كتاب وقد تدرس، والعكس غير ذلك.

ومن هنا فلا وجود لما يسميه بعض النقاد بقداسة النص المسرحي، لأن المسرح في بدايته كان ملكا للمؤلف الذي كان يؤمن بأن النص الذي كتبه أمر مقدس، لا يجوز التغيير فيه، أو المساس بطقوسه أضف إلى أنّ لديه اعتقاد التام أن ما يكتب ويخلق انما لغاية التمثيل أما ما يخص السماح بطبع مسرحياته فهو لضرورة التأمين من ضياعها.

إذا رجعنا إلى جانب آخر وجدناه وبشدة في كتابات (السيّد حافظ) ، إنّه (التراث، التاريخ،) الجذور الأولى للثقافة والفكر المصري القديم، والذي حينما أن تقرأ تجده ينتمي الى عصر بعيد جدًا عن عصرنا، عصر (المماليك) والسلاطين لكن الغريب في الأمر أنك وأنت تقرأه يشعرك وكأنما هو العصر الذي تعيش فيه اليوم، حيث الدعوة إلى الديموقراطية وحيث الشعب يدعو الى التغيير والخروج عن اطار السيّد والحا كم، ولكن المبطن عند هذا الفنان هو أنّ السياسة واحدة في بلده بالرغم من تعاقب الأزمان وتغير الذهنيات . فبالرغم من قدرة الكاتب على إظهار

اعتزازه بجذوره التراثية القديمة ومدى تشربه بتاريخ و جغرافية بلده السياسية والاقتصادية وكذا الفكرية والثقافية، إلاّ أن كل ذلك لم ينف صقله لرؤية ممتلئة بسخطه الدائم على مظاهر الجمود والتخلف التي لمسها عبر أجيال متعاقبة عجزت عن تفجير طاقات التجدد الهائلة الكامنة فيه، أي في بلده، ومن ثم فإن المسرحي (السيّد حافظ) لا يفتأ عن تعرية هذه المظاهر، حيث يقوم بتسليط الضوء عليها، وعن لهيب غضبه الغيور.

وفي ذلك كثيرًا ما يشعرك المبدع أن مظاهر التخلف من التراكم والكثافة، بحيث تعجز نيران غضبه عن النفاذ منها إلى أصالة الجوهر ونقائه، فيرتد كسيف محبط يرثي نبالة الجوهر ونقائه، المطمور دون أن يدفعه إحساسه الثقيل بالإحباط إلى السقوط في هوة التنكر لهذا التراث.

وداخل هذا الاطار العام لرؤية المسرحي، في عمله لـ(حكاية الفلاح عبد المطيع)، تنقشع ثنائية الصراع بين الحلم والواقع، ليشكل طرفا الصراع في صور وأشكال فنية كثيرة، ويتجسدان في رموز وأقنعة عديدة فـ(عبد المطيع) يعد عند (السيّد حافظ) أكبر قناع لجمهور الشعب الحاضر المغيب ، فسذاجته المحملة بجملة من الشعارات، تنم عن مدى السياسات المجتثة لحضور الفكر والعقل البشري للذات الشعبية واحتكارها على طبقة معينة طبقة الحكام، ثم رمزية، الموت التي عددت في الرواية وكرّرت مرارًا وتكرارًا.

تكشف مدى السوداوية التي طغت على العمل ككل، لتحمل معها فنية صارخة، فما هو متعارف عليه في الحياة العادية أن الموت يحمل كل ما

يدل على الحزن، البكاء، الألم، التعاسة، القهر، ولكن (السيّد حافظ) جعل منه لوحة تدعوا إلى رغبة كبيرة للضحك والاندهاش والمتعة وذلك نعندما صاحبها بسذاجة وغباوة ولا منطق فكر وعقل بطل مسرحيته، وبهذا فأداته الفنية استطاعت وبحنكته الفنية أن ترقص الجمهور على نغمات حزينة، وأن تجعل البكاء طاقة للضحك والمتعة.

وبالتالي فالثنائية البارزة في هذه اللوحة المسرحية هي ثنائية (الضحك/البكاء) الذي أعلن عنها منذ بداية العمل (ممنوع أن تضحك... ممنوع أن تبكي) كما أننا إذا بحثنا في المعجم المسرحي في المسرحية لوجدناه يعتمد بشكل بارز على مجموعة من الثنائيات اللغوية المتعددة والتي في أغلبها تقوم على علاقة التضاد، الأمر الذي يلائم تكنيك المفارقة التصورية المسرحية من ناحية ويلائم من ناحية أخرى الطبيعة الثنائية للرؤية المسرحية في هذه اللوحة الفنية.

وإذا كانت أكثر هذه الثنائيات بروزًا في هذه المسرحية ثنائية (الضحك/والبكاء) فقد جرت عنها ا ثنائية أخرى تمثلت في ثنائية (الموت/الحياة) حيث لا تكاد تخلو المسرحية من مجموعة من المفردات المحورية وكذا المشاهد المتباينة ، والتي تصب في مجملها في بوتقة هاتان الثنائيتان فالموت في هذه المسرحية جاء بمظاهر متباينة وكذلك الحياة.

أولها : موت الحياة الزوجية الطبيعية بين الزوجين، فعبد المطيع البطل لا يرى في نفسيته غير المرأة التي تلد وتربي، والمرأة التي ليس له أي مهرب من وجودها معه لأن الفقر والقهر والأولاد

ربطوا وجوده معها، لكن الحياة عنده وجدها عند عشيقته التي حرم منها، فحرم من طعم الحياة.

ثانيها: موت الروح بسبب الغيرة، فنفيسة تشعر بغيرة لا تقاوم من جارتها وعشيقة زوجها، وكذا غضبها الشديد من زوجها والدي وصل إلى درجة الغيظ والشعور بالكره، نظير استخفافه بها وعدم احترامه لوجودها.

"سأمزقه اربًا إربًا وألقي بجسده على الطريق، لا، سأجعل الأولاد يمزقونه"(١)

ثالثها: موت الفكر والعقل أو ما يسمى السذاجة وقلة الحيلة العقلية، وهذا ما وجد عند (عبد المطيع) من غباوة واستخفاف لطريقة التفكير، وظهر ذلك في مواقفه المتباينة طوال المسرحية، بدأ بعدم قدرته على استيعاب انتشار اللون الأسود في المدينة وانتهاء بالمواقف المتعددة مع رجال الدولة في كل مرة يسجن فيها بسبب قوة غباوته.

أمّا الحياة: فجاءت في المسرحية كمقابل مباشر للموت، وكان مسببها الأول حالة الحب التي عاشته بثينة ومهند، فبثينة ابنة (عبد المطيع) قاومت رفض أمها لحبيبها وقاوما قصر حالهما، ليتمكنا من العيش مع بعضهما وبعد زواجهما رغم كل العراقيل التي صادفت حبهما، كما أن الحب في هذه المسرحية لم تظهر بين

---

(١) المدونة : ص١١.

البشر فقط ، بل ظهر بين الإنسان والحيوان وأحسن اللوحات التي جاءت في المسرحية كانت تظهر مدى ارتباط (عبد المطيع) بحماره والذي ألسنه وبات يشعر به ويشعر أن الآخر يبادله الشعور إلى حد الاستيعاب، فالحياة عند عبد المطيع، لا يشعر بطعمها إلاّ بمصاحبته ل(حماره)، الذي كان في كل مرة يشكو له همّه، ويعتذر منه لسوء معاملة زوجته له.

اذا عدنا إلى الموت، فهو الحالة الأبرز في المسرحية، فسنجد أن من أهم مسبباتها (الحزن)

والذي بث في المدينة نظير مرض السرطان، فلا زواج ولا أفراح ولا طبول ولا ختان، وهذه كلها مظاهر حالة الموت، وهي التي طغت على المسرحية إلى أن شفيت عين السلطان فجاء الإعلان الثاني المقابل، إعلان بحالة الحياة، (نزع السواد، ارتفاع صوت المزامير والطبول) ولكن هذه الحياة أو حالة الحياة تكون رغمًا عن الشعب وليست بإرادته، فحتى وهو في حالة غضب أو حزن لابد أن يظهر عكس ذلك، لأنها أوامر السلطان وهذا ما يسمى باغتصاب الحريات أو (موت الحريات).

إذن فالموت هنا بمعناه الميتافيزيقي لا يعني به أبدًا النهاية الجسدية، إنّما مقصديته تدور في فلك النهاية الروحية والعاطفية وكذا كل ما يدور في دائرة المحور الاجتثاثي لكرامة الإنسان وهويته وحتى إنسانيته ،ومن هذا المنطلق الازدواجي والتناقضي بين الموت والحياة والتي لعب (السيّد حافظ) على وترهما تجلى البعد الحقيقي لمعنى الابداع، من حيث قدرة المبدع على تقديم آفاقه ونظرته عن رؤيته للعالم، وذلك حين تجلى

حضوره الذاتي في ثنايا عمله المسرحي، وقدرته على بسط ظله عليها، وتم ذلك عن طريق قدرته على وعيه بالغير وبأناه على حد سواء.

لعلنا لو أردنا التعمق أكثر في ماهية الابداع عند (السيّد حافظ)، فإننا سنستشف على قدرته الفنية في المراوغة بين حلقتي (الثنائية) الموازية للثنائيات السابقة ، آلا وهي ثنائية (الماضي/الحاضر)، فالماضي عند حافظ هو الضمير والانا الواعية، في حين أن الحاضر هو الاماء والرمز والايحاء، و بهذا المعنى فالإبداع عنده هو المزج الفكري والثقافي بينهما، أي أن اللوحات الإبداعية عنده هي مشاهد مسرحية شفافة تكشف العالم الذي لتوهمك أنها تعكسه، أو تحاكيه، أو تعبر عنه، ونقوم نحن كقراء أو كمتفرجين بالتركيز على الحوار المسرحي مع الكون أو الكائنات، وكذا نظرته إلى الإنسان أو الطبيعة أو حتى ما وراء الطبيعة، دون أن نقوم بالتركيز نعلى المسرحية التي تخصص هذه الرؤية، أو تجسد تلك النظرة أو حتى حضوره الذاتي الذي لا تكف فيه المسرحية عن الحوار معها ، أو عن الحركة المزدوجة التي تنعكس بها على نفسها، فتغدو الرائي والمرئي.

وهنا افالوعي الإبداعي الذي يجتلي حضوره الذاتي في ثنايا المسرحية، يقوم ببسط ظله عليها في حالات لافتة، من حيث هو وعي بالغير ووعي بالأنا على السواء.

ونضير كل هدا تأتي الاستراتيجية الإبداعية الخاصة بالفنان حافظ، والقائمة على الدمج التصوري بين الماضي والحاضر، فأنت تقرأ الماضي المأساوي التسلطي الحافظي، تشعر وكأنه يحدث حاضرك

التسلطي بوجه آخر، ومنطق آخر ،وبعد آخر ،ولكن بنفس القهر ونفس طريقة الاغتصاب والاجتثاث للآنا وللروح وحتى للجسد في أحيان عدّة، وبهذا عرجنا إلى ثنائية أخرى طرقها المبدع في عمله الفني وهي ثنائية (الجسد/الفكر) فإذا نظرنا إلى (الجسد) كبنية فإننا سنقرأ ما قدمه له علماء (الألسنة) الانتربولوجيا والذي قدموا لنا دراسات عميقة عن هذا الجسد، ومن أبرزها ما قام به (دافيد لوبروتون) في كتابه (انتروبولوجيا الجسد والحداثة) من تشريح فكري وسياسي وفني وحتى اقتصادي، وفي هذا يرى أن (الجسد موجود في قلب العمل الفردي والاجتماعي وهو ليس مجرد بنية مادية، بل هو قلب الرمزية الاجتماعية"[١] وعلى حدّ تعبيره فإن الجسد أصبح نوعا من (الأنا الأخرى)، أي أصبح مجرد مكان أو صفة مكانية تتركز فيه الرفاهية والشهوة والمخاطرة.

إذن نستطيع القول أن الجسد في هذه المسرحية بات واقعا اجتماعيا، ومن ثم فهو واقعة دالة، فهو يدل باعتباره موضوعًا، ويدل باعتباره حجما إنسانيا، ويدل باعتباره شكلاً، إنه علامة، وككل العلامات لا يدرك إلاّ من خلال استعمالاته"[٢] التي يوظفها حافظ بحسب متطلبات مواقفه المتباينة، فأما عن الجسد الذكوري، فقد سبق الحديث عنه إنه استخدام مجسد في جسد (عبد المطيع) وحركاته وايماءاته وحتى في طريقته

---

(١) دافيد لوبروتون: انتربولوجيا الجسد والحداثة، محمد عرب ماصيلا، عرض، د. محمود أمين العالم، مجلة العربي، ١٩٩٥، ع ٤٤٠، ص١٩٥.

(٢) سعيد بن كراد: السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، دار حوار، ط٣، ٢٠١٢، ص١٩٨.

السياسية، في حين أن الجسد الأنثوي أوجده بادئًا في جسد (نفيسة)، وجسد (فاطمة) العشيقة وهنا فإن هذا الشق من الجسد يظهر بوصفه معرضًا بلاغيا تمارس فيه الثقافة ممارستها الإبداعية اللغوية تستخدم من أجل هذه الغاية إلى درجة يبلغ معها التوظيف البلاغي للجسد المؤنث حد الغيرة والاستنكار على أي توظيف بلاغي للجسد إذ لم يكن للأنثى"[١] لم يحدث فقط أن استخدمت الثقافة آلة جسدية مثل استخدامها الجسد المؤنث بهذا الجسد كان ومازال، مادة للنشاط، الثقافي في بعده الخيالي وفي بعده اللغوي"[٢]

بحسب هذه النظرة الأنتربولوجية فان الجسد يبقى حبيس الزمن، أي جسد (عبد المطيع) في مسرحية (السيد حافظ) لم يأخذ منه إلاّ البعد الزمكاني بينما الفكر والبعد السياسي والثقافي، فيمتد إلى عصور بعيدة عن هذا الجسد، واذا رجعنا في هذا المقام إلى المفكر (الفيلسوف ديكارت) و الذي خاض غمار البحث عن الكينونة والماهية البشرية، فإن الفكر عنده مستقل ومنحصر، أما الجسد فهو حالة ممتدة فـ(الحيوانات) مثلا عنده مجرد آلات بلا روح.

صورة التمرّد في مسرحية السيّد حافظ:

لكل خاصية أو صفة في الإنسان وجهان وجه مستحسن يوصل الإنسان

---

(١) عبد الله الغذامي: ثقافة الوهم (مقاربة حول المرأة والجسد واللغة) المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩٨، ص٧٠.

(٢) صبرينة الطيب: آليات السرد في الرواية النسائية الجزائرية.ص٢٧

إلى برّ الأمان ووجه يوقعه في عواقب الأمور، فيخسر دنياه وآخرته، فأما عن التمرّد فهي الصفة الطاغية في هذه المسرحية، وهي كما ندركها ك وكمفهوم يقصد بها مجموع الأفعال والأقوال التي يقوم بها الإنسان كمقابل لكل ما هو مقبول أو مسموح، اذ تحمل كل أفعال التذمّر، والتعصب وبهذا يصبح الإنسان المتمرد في حالة صراع دائم مع الآخر. ومن هنا يمكننا القول أن التمرد هو الانتفاض وعدم الرضوخ للواقع بل وحتى تجنبه والتهرب من حقيقته، وقد ذكر القرآن هذه الصفة في (سورة التوبة) وذلك في قوله "ومن أهل المدينة مردوا على النفاق لا تعلمهم نحن نعلمهم سنعذبهم مرتين ثم يردون إلى عذاب عظيم" الآية(١٠١).

إذا نظرنا إلى المسرحية، نظرة المتمحص فسنجد أن (عبد المطيع)، أول متمرد على سلطان الطغيان والمغتصبين، فحتى ولو اختار (السيّد حافظ) أن يكون تمرّده في صورة مازحة، إلاّ أن لوحته الفنيّة جاءت عبارة عن محمولات لمشاهد تظهر مدى تمرّد هذا البطل على الواقع المعيش، وعلى كل ما يدور حوله فقد تمرّد على زواج لم يشعر به ولم يرغبه، وبقي في علاقة عشق مع محبوبته، على مرأى من زوجته، كما تمرّد على السلطان وعلى أعوانه، وذلك عن طريق الأفعال المتناقضة التي يقوم بها والتي في معظمها تأتي ضد تيار المجتمع الذي يعيش فيه، فيرتدي الأبيض حين يأمر بالأسود، ويرتدي الأسود حين يؤمر بالأبيض وهذا رغم تبرير (السيّد حافظ) لهذا بالغباوة والسذاجة،

إلاّ أنّها تأتي محمّلة بسلوكات الرفض والتعصب لكل اجحاف في حقه وحق من حوله، وهنا فمبدعنا استساغ هذا المفهوم متماشيًا مع تعريف (أسماء إبراهيم) حينما قالت "أنّه شعور بالرفض لكل ما يحيط بالفرد، وما يترتب على ذلك الشعور من سلوك يتصف بالعداء والكراهية وازدراء لكل ما اصطلح عليه المجتمع وألفه من عادات وتقاليد"(١) فتحدي السلطة فعل موازي للتمرّد عليها، لأن الفكر الطاغي يدور في فلك السلطان يأمر والعبد ينفذ وإلاّ فهذا يعدّ أكبر تمرّد وعصيان.

"الحارس: ألم تدر ماذا جرى، تتحدى السلطات وترتدي ملابس بيضاء"(٢)

في المقابل فإن العتاب والعذاب هو الجزاء الوحيد نظير هذا التذمر

"عبد المطيع: حكموا على بخمسين جلدة كل صباح وكل مساء لمدة أسبوع"(٣)

إنّ هذا التمرّد لم يخص (عبد المطيع) وحده فحتى ابنته (بثينة) مثلت فيه جزء كبيرا في هذه المسرحية، فبالرغم من رفض (نفيسة) والدتها لمهند حبيب ابنتها من الزواج بها بسبب فقره، وسوء حاله. الا أن الحبيبة بثينة وقفت مجابهة هدا المنع بكل ما لديها من طاقة وقوة

---

(١) فايزة خضر محمد بشير: التمرد وعلاقته بأساليب المعملة الوالدية لدى الطلبة، جامعة الأزهر، إشراف محمد عليان، فلسطين، ٢٠١٢، ص٣٦.
(٢) المدونة ، ص٢٩.
(٣) نفسه ص٢٨.

مستعملة في دلك كل الوسائل المتاحة.

"أم بثينة: لن أدعه يدخل بيتي ولن يأخذك هذا المعتوه الذي يدعى مهند"(١)

فهي تتحدى ابنتها، وترفض أن يكون (مهند) زوجًا لها، ولكن بثينة تحارب بمساندة جارتها وحبيبة والدها.

"فاطمة: لابد من زواج بثينة ومهند اليوم"(٢)

إنّ مقاومة بثينة هنا جاء في صورة تمرد لكنه من الجانب الايجابي، اد تمكنت بفضل دلك من التوفيق بالزواج من حبها، والتغلب على والدتها.

"مهند : (يخرج مهرولا) باركولي

رجل : مبارك ماذا حدث

رجل ٢ : هل شفي عبد المطيع

مهند : لا لقد تزوجت بثينة"(٣)

وهنا تبريرًا لهذا الموقف يشير (بيرسون) إلى الأفعال التي تترتب على الأبناء اتجاه آبائهم وتأثيرها عليهم وعلى المجتمع وتمرد الأبناء عليهما ومخالفة أوامرهما اد أنه يرى في هذا الصدد، أن ردة الفعل التي يظهرها الأفراد تجاه الأباء متمثلة في مخالفة الأنظمة وكسرها، وهو تعبير عن التنافس والغيرة والعداوة التي يحملها الأفراد

---

(١) المدونة ص٣٢.
(٢) نفسه ص٣٣.
(٣) نفسه ص٣٤.

اتجاه الآباء، أو من يمثلون السلطة وهنا تجردت بثينة من أوامر نفيسة أمها لتقوم بما تريد وتعيش حياتها كما تشاء.

لقد مثلت (بثينة) جزئية الابنة المحبة لوالدها، والمدافعة عنه، وعن أخطائه، كما جعلها حافظ تعيش دورين دور التمرّد على والدتها وعلى سلطويتها ودور الخضوع لسلطة الحاكم، وسلطة والدها.

إنّ متعة أي أديب لا تكتمل إلاّ بوجود المرأة، كشخصية لها واقعها الخاص على الأحداث، فهي رمز خالد وثابت في خيال أي مبدع، بوجهيهما المتباينين وجه شرير، ماكر، متسبب لكل ألم وحز ن في هذه الحياة ووجه سمح يمثل كل ما هو حب وفرحة وسعادة ، أمّا الوجه الثالث فهو الوجه الضحية الذي تمارس عليه الحياة أبشع وأمكر الأمور، لأن المرأة تحمل كل هذه التناقضات، فهي بالنسبة (للسيد حافظ) أكثر وقعًا وتواجدًا، والدليل على ذلك اكتسابها لحيز كبير على مستوى نصوصه وبخاصة نصنا الذي بصدد دراسته.

إنّ المسرحي اختار أن يوجد (المرأة) بصورتين مختلفتين، الأولى صورة الضحية التي تعاني من التعسف والقهر والألم، والثانية صورة الجلاّد المتسبب في الألم والوجع والخوف، إلاّ أن سرّ سحر (السيّد حافظ) أن كلا الوجهين ظهرا في امرأتي (البطل) . ف(نفيسة) الزوجة المتسلطة، الدائمة الغضب والسخط على زوجها (عبد المطيع) المعنفة له ، الساخرة من كل تصرف يقوم به، هي نفسها الضحية التي تعاني من ألم الخيانة العاطفية التي وقعت فيها جراء احساسها وعلمها بشغف زوجها وحبه الواضح والبين لجارتها فاطمة، هذه الأخيرة التي

أوجدها المبدع هي الأخرى حاملة لوجه ي الضحية والمضحي بها، فهي ضحية حب لم يكتمل لرفض والدها الزواج من حبيبها (عبد المطيع) ومن جهة أخرى تمثل دور الخائنة والتي بتصرفاتها الغير لائقة تعمل بقصد أو دونه بتدمير بيت زوجي وعائلة متكونة من زوجين وخمسة أولاد.

وبالرغم من صفة (الخائنة) التي لاحقت فاطمة إلاّ أنّها كانت بمثابة (المتنفس) الوحيد لعبد المطيع في ظل كل الأزمات الاقتصادية والنفسية وحتى الفكرية والسياسية التي كانت تحوم حوله ، والتي في مجملها تدور عكس تيار مساره الحياتي الطبيعي، إذ أن سعادة (عبد المطيع) ارتبطت بلحظات لقائه بـ(المرأة الحب) حتى وإن كان هذا اللقاء يجلب سعادة وقتية لحظية، وتعاسة تدوم يوم أو يومين نظير التذمر الذي يلحق اللقاء من الزوجة، إلاّ أن حالة (الحب) التي تخيم على العشيقين، تستدعي منهما المغامرة، ويتحملا عصبية الزوجة نفيسة فـ(عبد المطيع) بطل هذه المسرحية، قدّمه (السيّد حافظ) في سورة الساذج الذكي، المطيع، المتذمر، الساخط الجامد، البسيط ، القوي لكن كل هذه التناقضات تنتهي عند ملامسته لأحاسيسه وشعوره، وعند اصطدامه بحالة الحب التي دون أن يعي ماهيتها، يترك نفسه لها ذلك أن الاحساس يجعل صاحبه يعيشه ولا يستطيع التعايش معه لتغييب العقل والادراك التام ففي كل حب "يبقى في المحب عقلاً يعقل به عن

محبوبه، أو تعقلا فليس بحب خالص، وإنما هو حديث نفس"[١]

واذا تمعنا في حالات الحب التي عاشها بطل مسرحية (السيّد حافظ) فإننا نجده قد وقع في أنواع متباينة من الحب أوّلها:

الحب الطبيعي: وهو حب غير منزه عن الغرض، وهو بذلك عار من الإخلاص التّام للذات المحبوبة لأن فيه باقية عن الحب للظواهر المحيطة، من ذلك مثلا: حب الطفل لأمه مصدر وجوده، وحبه لأبيه راعيًّا لشؤونه وحب الرجل للمال والولد للانتفاع به في أساليب المعاش ثم لما تتخيله النفس من البقاء بالنوع وحب الأصدقاء والأقارب وغيرهم يرى فيهم كمالاً له حيث يرى نفسه بهم كبيرًا"[٢]

وقد جسّد (السيّد حافظ) هذا النوع من الحب في حب (عبد المطيع) لأبنائه الخمسة، وخاصة لابنته التي كان دائم الدفاع عنها، لتتمكن من التغلب على (زوجته أمها) وتظفر بحبيبها (مهند).

كما أوجد حبًّا من نوع آخر، شبيه حب الأب لابنه، وهو حب (عبد المطيع)، لحماره، الذي لم يكن يفارقه أينما ذهب، أو توجه فهو الرفيق والصديق، وهو الذي يستطيع أن يشكي له همّه، ويحكي له أسراره من دون أي تحفظ.

---

(١) ابن عربي محي الدين: الفتوحات المكية، د ت، دار صادر، بيروت، ٣٢٦.

(٢) ابن الخطيب: لسان الدين، روضة التعريف بالحب الشريف، تحقيق محمد الكتاني، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ج١، ص٣٩٤.

الحب المجنون : "فالجنون صفة مشتقة من (جنّ) استتر أو زال عقله، ومصدره الجُنة بمعنى الحفظ والوقاية، ومن معانيه ستر العقل أي وقوفه عند حدّه في ادراكه للمفاهيم الحسيّة الماديّة منها والمعنوية، والاقرار بالعجز عن استيعاب الحقائق المجردة المنزلة من عالم الغيب"(١)

وقد وقع مهند في حب ابنت (عبد المطيع) بثينة، وقد قاوما هذان الحبيبان للظفر بحبهما، كما وقع عبد المطيع في حب فاطمة التي منعت عنه، فكانت الخيانة الروحية حلا للقائهما، كما وقعت (نفيسة) في حب زوجها رغم امتناع أحاسيسه عنها، إلاّ أنّها كانت في كل مرّة تبدي موقفًا دفاعيًّا نحو حب عمرها، لتحافظ عليه وتجعله ملكًا لها لا لغيرها.

ففي موقف أظهره (عبد المطيع) تدعو (نفيسة) جارتها (فاطمة) للذهاب معها إلى قصر السلطان بعد أن شفيت عينه و دعا كل سكان مدينته للأكل عنده وجلب الأكل إلى بيوتهم.

فبالرغم من كره نفيسة لفاطمة إلاّ أنّها دعتها للذهاب معها، حتى لا تغافلها وتلتحق هي بـــ(عبد المطيع) عند غيابها، اذن هذه الغيرة التي تعد أكبر باب من أبواب الحب.

أم بثينة : يا فطمة... يا فطمة.

فاطمة : لتظهر رأسها، نعم يا أم بثينة.

أم بثينة : هل سمعت الفرمان؟

---

(١) ابن عربي: ترجمان الأشواق، دار صادر، ط١، ص٤٠.

فاطمة : نعم.
أم بثينة : منذ متى وأنت تذهبين معي إلى أي مكان؟
فاطمة : لا تخافي فزوجك في غيبوبة، ولن يفيق بسهولة"(١)

الاغتراب ووعى الذات عند السيّد حافظ:

إنّ من أكبر السمات المقتصرة على البشر تحليهم بصفة الوعي الذي تعني به القدرة استنباط المعارف وكذا الشعور وفهم النفس بحدّ ذاتها، وهنا يكمن موضوع الحديث، فكلما تمكنا من الاحتكاك والتعايش مع الآخر كنّا أقل إغترابًا، والعكس صحيح، ولقد وجد الناقد (ايريك فروم) أنّ الإنسان كائن اجتماعي لا يستطيع أن يعيش بمعزل، بل انه يحتاج للآخرين لإشباع حاجاته المتعددة ولتحقيق الأمن والطمأنينة، فالحاجة إلى الانتماء والإرتباط بالأخرين هي حاجات خيرية وضرورات هامة عند الإنسان، ومن هنا يعتقد (فروم) "أن الذات هي منبع الصراعات التي ينشأ نتيجة محاولة الإنسان التوافق مع ذاته والارتباط مع الأشخاص الأخرين، ويتولد هذا الصراع من محاولة الذات الانعزال عن الأخرين لتحقيق الفردية، إن الذات تدرك أن الانعزال لا يطاق"(٢)

وهنا نجد أن (عبد المطيع) يظل المسرحية جسد لنعزاله عن الآخر من خلال مصاحبته لحماره، فهذا الحمار يصور لنا بالضبط

---

(١) المدونة ص٣٧.
(٢) فيصل عباس : الشخصية في ضوء التحليل النفسي، دار الميسرة، ط١، بيروت، ١٩٨٢، ص١٨.

الاغتراب النفسي التي يعيشه (عبد المطيع) فالحمار لا يفهم ولا يستوعب،و لا يجيب، بل أن البطل يحدثه بما يشاء وكما شاء وأينما شاء، ولا ينتظر منه الرّد، بل يرد على لسانه بما يناسبه، وهذا نوع من الانطواء على الذات، إذ أن الذات الطبيعية هي التي تتقابل والآخر، تتحدث وتناقش وتبدي أراء وتسمع الرّد، لكن بطل (السيّد حافظ)، في مواجهاته مع الأخرين إمّا يقابله سخط زوجته، الشرطة، السجّان أو سخرية (الشرطة، أصحاب القصر).

كل هدا أوقعه في (اغتراب اجتماعي) حيث يعيش الفرد بمعزل عن الأحداث التي تدور في فلكه، وهذا بالضبط ما حدث لعبد المطيع، واستطاع (السيد حافظ)أن ينقل لنا هذه الصورة الإغترابية لبطله بكل احترافية، فبعد خروجه من منزله، وجد أنّ صورة مجتمعه قد تبدلت، وأنّه الوحيد الباقي على حاله، هذا ما أوقعه في حيرة السؤال، والغموض واللاوعي، لما يدور في فلكه، فبدأ بأسئلة تظهر قصر فهمه ووعيه، اذ أن البطل ربط لباس الأسود فقط بالموت، في حين أن لباس الأسود في الثقافات المتباينة له أبعاد عديدة، فيرتبط تارة بالعبادات، وتارة بالحزن، وتارة بطقوس الحفلات ذات البروتوكولات الأرستقراطية، لكن (عبد المطيع) في كل مرّة كان يرى فيها أحد يرتدي اللون الأسود، يسأله عن قريب له قد مات، لكنه في كلّ مرة يكتشف أنّ الموت الجسدي، بعيد عن كل الشخصيات التي سألها، ولم يع أنّ الممارس عليها (موت روحي)، إذ أن الحزن، اختيار فعندما يموت لك عزيز تحزن، وعندما تمرض تحزن وعندما تخسر في أمر ما تحزن وهكذا، فمسببات الحزن كثيرة،

لكن جميعها مرتبط بشعور الإنسان، وحاجته للتعبير عما أصابه بالحزن، هذا الأخير الذي يفصح عنه بمظاهر عدّة، كالبؤس الذي يسكن القلب والملامح، وكذا الفشل وعدم القدرة على ممارسة النشاطات العادية للإنسان، ارتداء ملابس سوداء أو داكنة، عدم الضحك أو المسامرة، وهكذا، ولكن كل هذا لا يأتي تصنعًا أو إلزامًا، بل هي كما سبق الذكر حاجة، هنا في هذه اللوحة الفنية، كان كلّ هذا الزاميًّا، وهو مالم يستوعبه البطل، فلباس اللون الأسود لم يكن طواعية، بل حزن الزامي، احباط نفسي واقتصادي، بأوامر عليا، وعندما لم تنفذ هذه الأوامر نظير حالة الاغتراب الاجتماعي، وليس عصياناً جاء العقاب والحساب، فــ(عبد المطيع) المغترب عن ذاته ومجتمعه، يعاقب بسبب وقوعه في هذا النوع من الاستلاب النفسي.

ولعلنا ادا أردنا أن نخوض أكثر في هذا النوع من الاغتراب والذي وقع فيه بطل مسرحية (السيّد حافظ) فإننا سنجد له مضاهر عدّة.

أولها : فقدان القوة:

إذ أنّ البطل في مسرحية (حكاية الفلاح عبد الطيع) فاقد لقوة السيطرة على مواقفه وتصرفاته، كما أنّـه لا يستطيع أن يؤثر بطريقة أو بأخرى على أسرته ولا على مجتمعه وبالتالي بات لا يشعر بأهميته في هذه البوتقة الاجتماعية.

ثانيًا : اللامعنى :

فالاغتراب بحد ذاته وقوع المغترب في دائرة اللا معنى، حيث أنّ (عبد

المطيع) ليس لديه وضوح في نظرته أو رؤياه، فهو دائم التردد في تصرفاته، والتي في كلّ مرّة توقعه في اللامتوقع، ونـهايتها دائمًا الفشل والألم والحزن، والمأساة. نظير كل هذا وقع (عبد المطيع) في حالة من الانسلاخ عن مجتمعه، وعن نظرة ورؤية مجتمعه لطريقته في الحياة.

ثالثاً : اللامعيارية:

وهنا فـ(عبد المطيع) جسدت لديه هذه الظاهرة، إذ أصبح كفرد مفتقر للمعايير الاجتماعية المضبوطة بحسب مجتمعه، والخاضعة خضوعًا تامًا لسلطان يضع قوانينًا بحسب مراده وهواه.

إذا إنّ بطل (السيّد حافظ) وقع في هذا النوع من الاغتراب، كضرورة حتمية للهروب من واقع بات لا يستطيع استيعابه أو التأقلم معه، فالفرد المتمرّد على واقعه يجد نفسه أمام ثلاثة خيارات، فإمّا أن يخضع للواقع ويمتثل له، وإمّا أنّ ينعزل عن المجتمع، أمّا الخيار الثالث فهو أن يغير الواقع الذي يحيط به، و هذا ما لم يقبله عبد المطيع، بعدما عرض عليه السلطان منصبًا مهمًا، يستطيع بفضله أن تكون له بصمة في مجتمعه الذي يعيش فيه كل أنواع التسلّط والمحسوبية، وبخاصة الطبقة التي جعلت الإنسان يعيش كل مأسي الطبقة الدنيا.

صورة الماضي في حاضر الكاتب:

إن كنوز الماضي تنشطر إلى كنوز مادية وكنوز معنوية (فكرية)، وهي بالتأكيد مصادر ثمينة لابدّ من الاستفادة منها، فالقيم الفنية الماضية تتمتع بقابلية التجديد والتطوير.

ونحن هنا ومن خلال هذه المسرحية، و جدنا أن استحضار الماضي فيها كان في جانبه التاريخي وشخصياته ذات الطابع التقليدي سواء من جانبها الشكلي أو المعنوي، وهذا لأن أي شكل أدبي إنّما يحمل في طياته مجموعة من المضامين الأيديولوجية والتراثية و الثقافية التي تؤطر لمجتمع ما وبيئة ما، ومن الطبيعي أن كل هذا يعدّ المادة الركيزة لريشة الفنان.

فبيئة (عبد المطيع) تعايش زمن المماليك حيث الصراع من أجل البقاء هو سرّ وجود الحياة، فالإنسان هناك حلمه محدود ومبتغاه ضيّق، لقمة عيش وانزياح من المجهول قد يقوده إلى حساب وعقاب يجهل سببه، وبالتالي يمكن أن نقول أن عبد المطيع السيّد حافظ هو صورة رابطة بين ماض سحيق وحاضر معاصر، لأن الإنسان في الزمنين لا يزال يعيش نفس المطبات النفسية والفكرية من ألم وعجز وقهر وتسط ولكن بطريقة كل عصر.

ف (السيد حافظ) بذلك هو باليقين ذلك الراوي الماكر الذي أجاد في تعريفنا بحركات معاصريه، لكنه لا يقتصر على جانب القصصي أي سرد للأحداث، بل هو أعظم من ذلك بكثير.

وهنا فالفنان يمكن القول أنّه رسام، إذ قدم لنا لوحات في غاية الدقة وبطريقة لا نشعر من خلالها بملل اللقاء أو المواعظ... وهنا فقد لا حضنا أن الكاتب أخذ على عاتقه قضية تقليب سكونية الصورة وملئها بمجموعة من الأحاسيس والمشاعر المتناقضة لكنها في قالب واحد، من ذلك سخرية الشرطي مع البطل وحزمه وغضبه في الآن ذاته، وكره

زوجته له وغيرتها وحبها الشديد وهكذا
انه الصراع والذي قامت عليه مسرحية المبدع ، لتثبت فنيتها وجماليتها، فالصراع فيها يعد المحرك الأساسي لكل تغيير يحدث في مجرى أحداثها، ذلك أن في أحشاء جميع الأحداث و المظاهر الفنية للعمل الإبداعي كانت تنم عن تناقضات باطنية، جانب منها سلبي وآخر اجابي، ماض ومستقبل، عناصر النزول وأخرى لنمو، وبهذا فالكون ما هو الى صراع بين الأحداث و الشخوص، فهو أساس الحركة الفنية لهذه اللوحات الفنية.

إن الأحداث في مسرحية (حكاية الفلاح عبد المطيع) تتصارع ولكنها لا تنفصل، بل يحتوي كل منها في الأصل عن الآخر خلال الصراع كالموت والحياة، انهما ضدان يتصارعان لكنهما متلازمان، فبدون حياة لا يوجد موت، وبدون موت لا توجد حياة، ومن هنا فان هذه الحقيقة تقودنا الى اعتقاد أن هناك رابط متبادل بين الأحداث، وهذا يعني مثلا أن هذا الضد المسمى (أ) يؤثر في الضد الآخر المسمى (ب) والعكس صحيح.

وهكذا لا يمكن اعتبار العملية مجرد إضافة الواحد للآخر، ففيها يستطيع أن يتغير أحدهما بينما يبقى الثاني مستقر بلا تغيير، فسلوك الزوجة عكس سلوك العشيقة ولكنه سلوك تابع، متى منشقة (نفيسة) عن عبد المطيع زاد ارتباط (فاطمة) العاشقة به، والعكس صحيح، متى ما أحكمت نفيسة وثاقها على زوجها فقدت فاطمة الأمل فيه، موقف آخر في المسرحية، استخدم المبدع للونين متناقضين اللون الأسود دليل الحزن واليأس والكراهية، في حين أن اللون الأبيض دليل السلام والعفة والحب

والأمان، إلاّ أن كلاهما أدو بالبطل إلى المكان المأساوية (السجن)، وهنا صب في نفس المصب في نهاية المطاف وكذلك البعدين المتصارعين في هذه المسرحية بين (الخير والشر)، فالخير هو رمز الايمان والطمأنينة والرضا بواقع المصير والوجود، فهو يقبل بالأشياء ويتفاعل بها، و يهدئ من روع النفس ويحرّرها من الرعب والحقد والثأر والشعور بالنقمة والتحدي، وما إلى ذلك مما يتنازع به المرء مع مصيره وعقله محاولا أن يرفض ذاته على الأشياء بدلا من أن يرضخ هو ذاته لما تفرضه عليه، وهنا في المسرحية مثل هذا الجانب

"العجوز: السلام عليكم

مهند : وعليكم السلام

العجوز : هل هذا منزل العم عبد المطيع

مهند : نعم... أي خدمة

العجوز : أنا طبيب

أم بثينة : ليس معنا نقود ولم ندعوك

فاطمة : معي عشرة قروش

العجوز : (يضحك) أنا لم آت من أجل عشرة قروش... أنا أتيت له

بثينة : تعرفه

العجوز : نعم

بثينة : أين؟

العجوز : في السجن

طفل١ : عيني تؤلمني

طفل٢ : وأنا معدتي

الطبيب : اذهبوا إلى القصر حتى تأكلوا اللحم

مهند : انه بالداخل... تفضل (يدخل الطبيب العجوز مع مهند

بثينة : إنه أتى متطوعًا

فاطمة : الدنيا مازالت بخير"[(١)]

هذا عن الخير، أمّا الشر فهو ذلك الإحساس الذي يبعث الشك ويحيل التفاؤل إلى نوع من الشعور بالتخلي والعبث والهاوية، وهو الذي ينقض حدود الأشياء ويرفض معطيات العقل والضمير ويزرع البلاء والخراب في النفس وهو كذلك الذي يغشى العالم الهادئ المطمئن بصور الارتياح والتشويه مبدلا ملامح الأشياء مفككًا أوصالها ومغيّرًا أحجامها وأقدارها، حتى يحيل روضة الحياة إلى بلقع عالمه عالم الفساد والانحلال.

فالشر جعل (عبد المطيع) ضائعا في عالم لم يعد يعي فيه نفسه، لم يعد يدرك كيف يجب أن يتصرف فيه، فالسلطان أصبح هو الهوية هو الأنا هو الآخر، ليس عليه أن يفكر أو يشعر أو يبدي رأيا أو حتى يتألم أو يفرح فكل شيء مرتبط برغبة مولاه.

"عبد المطيع : أي الألوان تحب أن أرتدي يا مولاي، أي الألوان تحب أن أرتدي؟ الأحمر أم الأخضر أم الأصفر،... أم الأسود، أم الأبيض يا أولاد الكلب"[(٢)]

---

(١) المدونة ص٣٨.
(٢) انفسه ص٤١.

هنا غياب الإدراك، غياب اللياقة والقدرة على الاستيعاب، هو ل كبير يعيشه البطل جراء اللامعنى في الحياة والتي سحق فيها الإنسان وجرّد من حريته وحقوقه في العيش كيفما يشاء وأينما شاء.

ولكن (عبد المطيع) بالرغم من كل هذا المحو والاجتثاث الذي يشعر بهما إلاّ أن (السلطان) يقرر أن يعينه (قاضي القضاة)، وهنا يمكننا القول، أن الخير والشر يتقاطعان فلا يبعث أحدهما إلاّ بموت الآخر ويكاد لا يموت الأول حتى يبعث الثاني من جديد، فهما في مد وجزر يدوران في نفس البوتقة ويتحركان بشكل معاكس و لكنه مصاحب للحدث ، فهما يجسدان لحالة الامتزاج بين النور والظلمة، ، فالمبدع المسرحي لا يعبر عن يقين الشر ويقين الخير بل عن تصارعهما ، و هنا فهذا الفن يتولد من عراك النفس وليس مهادنتها.

وهكذا فإن نزاع المرء مع نفسه يتطور ويمتد ويتسع فيظهر وكأنّه انعكاس لنزاعه مع المجتمع، كما أن نزاعه مع مجتمعه يتطور ويمتد فيغدو رمزًا لتنازعه مع الوجود والقدر والمصير، فالتجربة المسرحية تنطلق من الواقع الفردي، لتنتهي بنا إلى الواقع الاجتماعي متقمصة بذلك آراءه ومحيطه وكل ما يدور في فلكه.

مقومات اللغة المسرحية عند السيّد حافظ:

إذا كان لكل جنس هوية تمثله وقوام يقعد له، فإن له لغة تثبت وجوده وتميزه، ولعلنا لو تحدثنا عن اللغة المسرحية فإننا سنجد أنفسنا أمام مبنيين مبنى لغوي تجريبي ملموس، وآخر إيمائي، وكلاهما يعتبران عمود الصياغة النصية المسرحية، إذ يلتزم بهما كاتب النص المسرحي

من أجل عرض قصة فكرته، وانطلاق أشخاصها وتحريكهم، وبهذا نجد الراوي الذي يعتمد على سرد أخبار شخوص المسرحية ويمهد للدخول إليها.

"الراوي: سيداتي... آنساتي... سادتي، هذه الليلة... سنعود إلى الوراء إلى زمن كان الإنسان مفقود القيمة، يهان، كان الإنسان حيوان، قوي النفوذ والسلطان، هذه الليلة تقدم لكم حكاية، وحكايتنا ليست عن هاملت أو هنري أو حتشبسوت عن نابليون أو أي ملك من ملوك الأرض"(١)

من خلال المقطع البدئي للراوي، نستلهم مدى أهميته في العمل، فهو الجاذب الأول للقارئ أو المتفرج للعمل، ففي خطابه إثارة واستثارة للمتلقي، استخدم المبدع من خلال خطاب الراوي ألفاظا استفزازية، تجعل من الآخر يتشوق لكل ما هو آت، ويسمو إلى الاستمتاع به وفك شفراته، وبذلك يكون الراوي هنا قد فرض نفسه على أشخاص قصته منذ البداية، وأعلن أنه المحرّك الرئيس لأحداثها إذ استطاع الإمساك بزمام قوالبها وتحريكها كيفما شاء.

اذ أن (الراوي) في مسرحية (السيّد حافظ) أخذ موقع شخصية العمود، فهو الذي يصف البيئة التي تدور فيها الأحداث، كما أنّه يعرفنا بشخصيات المسرحية وخاصة الشخصية الرئيسة.

"الراوي: على هامش الطريق، فلاح فقير يعيش مع أسرته اسمه عبد المطيع"(٢)

---

(١) المدونة ص٥٠.
(٢) المدونة ص٥٠.

يعرفنا كذلك بباقي الشخوص المرتبطة بالشخصية الرئيس، نذكر من بينها (نفيسة) زوجة عبد المطيع.

"الراوي : زوجته نفيسة، وهي فلاحة بسيطة تنام مبكرًا وتحاول أن تستيقظ مبكرة، ولكن للأسف كانت تستيقظ متأخرة لتجهز الماء للغسيل والمطبخ"(١)

إن الملفت للانتباه أن موقع الراوي في هذه المسرحية، لم يكن فقط موقعا واصفًا للأحداث أو للشخوص، بل جاء طاغيًا على النص ممثلا للشخوص ومتحدثًا عنهم، راويًّا للأحداث ومعلّقًا عليها في ذات الوقت، كما أن الراوي هنا لعب دور المراقب للأحداث ناقلا لها ومعلقًا عليها في أحيان أخرى.

"الراوي: كل القاهرة نفذت الأوامر إلاّ هو"(٢)

نجده يصف الأحوال الشخصية فيقول:

"الراوي نامت أحزانه الفرعونية وأحلامه العربية على وسادته"(٣)

مشاركًا في العمل كشخصية موازية.

الراوي: قال بعضهم إنّها الهجرة"(٤)

"الراوي: وكان في نظر البعض خيرًا

يعود ويصف ويحاكي الشخصية فيقول:

---

(١) نفسه ص١٤.
(٢) نفسه ص٢١.
(٣) م ن ص ن.
(٤) المدونة ص ن.

"الراوي: كان يكره الأهرامات لأنها قتلت جده ولا يدري أنّها رمز العبودية
فالراوي كان يكره و يعرف أن هذا العصر منحني القامة مقهور المعاني مدنس بين أصابع حوله" و هنا لا يقتصر الأمر على المشاركة كوجود موازي للشخوص، أو التعليق أو الوصف، بل أن السرّد كان العمود الفقري ، مستخدمًا في ذلك قيمة من قيم فن القص، و الذي لا يمكن أي جنس التخلي عنه.

فالقصة في مقدمة الفنون الأدبية، التي تعالج في اطارها مشكلات الإنسانية، بإيحاء متكرر مكين من عقليتنا وفلسفتنا، وبهداية قويمة مستندة من وجداننا وروحنا حتى يتبين أن العالم المتحضر في أدبنا القصصي المتطور خلقًا جديدًا يسافر فيه وجه العروبة الطلق، ويتضوع منه عبير الشرق العريق[١]
فعن طريقها يتبين فكر الفنان ورؤيته للعالم، وتقنياتها السبيل الأقوام للوصول إلى أعلى درجات التعبير، واذا كان دور الراوي في الأصل يقتصر على نقل الحكاية، فإن تقنية السرد هي الأنسب لذلك.
"الراوي: منذ ليلتين، كان القصر مضيئًا، وكانت الاجتماعات، ولنعد إلى الحكاية: لماذا تمّ القبض على الفلاح عبد المطيع المسكين، لم يعرف ما حدث في قصر السلطان أو في المدينة؟ واصل الحكاية لماذا تم القبض على الفلاح عبد المطيع؟ في القصر

(١) محمود تيمور، القصة في الأدب العربي وبحوث أخرى، منشورات المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، (د ت) (د ت) ص١٢.

الكبير وقبل اعتقال الفلاح عبد المطيع بيومين كان هناك اجتماع"[١]

إذا تمحصنا هذا المقطع، فإننا نجده عبارة عن مجموعة من التساؤلات التي تثير المتلقي، وتجذبه إلى إتمام الحكاية لمعرفة ايجاباتها، وأسبابها ومنتهاها، فالسرد هنا لم يكن التقنية الوحيدة المستخدمة عند الراوي، بل يجد أن قضية الاثارة كانت الطريقة الأنجع لجذب المتلقي، و لم يكن السرد أو الوصف التقنيتان الوحيدتان المستخدمتان من قبل الراوي.

والحقيقة أن الراوي ورغم وضعيته العليمة بالظاهر والباطن والآني والتاريخي، ورغم قدرته على التحليل والوصف وتقديم مجموعة من معلومات للمتلقي، إلاّ أن هناك تفاصيل جوهرية فاتته، وجعلت دوره إشكاليا وهو يثير الكثير من التساؤلات حول الأحداث التي استعصى تفسيرها، أو الوصول إليها.

"الراوي: أين المصابيح يا رجل لهذا الرجل المصابيح مفقودة
خارج القصر الأبواب والنوافذ مغلقة
هذه السكة أمامكم

إنّه النفاق... لم يدر الرجل أن الفرمان قد صدر بارتداء الملابس البيضاء من يحمل هموم عبد المطيع؟ النجمة السيف؟ الزهو؟

إنّها تساؤلات فلسفية، تظهر مدى عمق التفكير، وبعد النظر

---

(١) المدونة ص٢٠.

لدى المسرحي (السيّد حافظ)، إنّها تساؤلات تدعوا المتلقي إلى فتح ذهنياته إلى التمعن في العالم حوله، وإلى محاولة التفطن وامعان النظر في الأشياء المسكوت عنها.

إذا عدنا إلى طريقة الحكاية أو الرواية التي انتهجها (السيد حافظ) فإننا سنجدها تطرح أمامنا طريقة "الرواية التي تؤذنك دائما بأنك إنما تسمع أخبارًا قد ذهب أشخاصها في التاريخ، وانتهى دورهم في الحياة... وأنّها في هذا العرض إنّما هي في بعث جديد قد جاءت تسعى إليك وأنك في رحلة زمنية عبر القرون الماضية إليها... فهي غائبة حاضرة معا، تحدثك بلسانها وتسمعك قولها"(١)

فحكاية السيّد حافظ تحاكي أزمانًا غابرة ولكنها تومئ إلى الزمن الحاضر، بكل ما يحمل من تناقضات وصراعات، ولأن الزمن الحالي هو زمن الصراعات الحادة، بين العقول والأفكار وحتى بين الذات وأناها، كان لزامًا أن يوجد الفنان طريقة يعبّر بواسطتها عن كل هذه المحمولات الفكرية والاجتماعية وحتى الاقتصادية والسياسية التي يعيش في فلكها (الكائن الإنسان) لأن القصص المسرحي، أي الحكي المسرحي أو السرّد المسرحي، يحتاج إلى أدوات و آليات لا ينفك أي فنان مسرحي أن ينسلخ منها، كان من الضروري أن نشرح طريقة الفن المسرحي.

فأما عن الطريقة الأولى، فهي طريقة السرّد أو الحكي أو يمكن

---

(١) عبد الكريم الخطيب: القصص القرآني في منطوقة ومفهومه مع دراسة تطبيقية لقصتي آدم ويوسف، دار المعرفة، للطباعة والنشر، بيروت (د ط) (د ت)، ص٨٠.

أن نسميها طريقة عرض الأحداث بشكل تقريري، ورأينا سالفًا الذي أخذ على عاتقه هذه الطريقة كأن الراوي تارة والكورس تارة أخرى.

"الكورس: كان أمام منزله شجرة توت وأخرى ليمون وأمام منزل بعض الفخار المليئ بالماء لعابر السبيل"(١)

"الكورس: في اليوم نفسه كان متعبًا وأراد أن يستريح"(٢)

وأمّا عن الطريقة، فهي طريقة الحوار، وهي عصب النص المسرحي، وسيلته في ايصال فكرة مؤلفه إلى متلقيه، ذلك أن الحوار يحاول أن يمثل فيه كل من طرف من أطراف القصة، ولكل بطل من أبطالها دوره فيها بعض القضايا التي يقف إزاءها البطل الآخر ليعبر عن دوره بكل أمانة ووضوح"(٣)

وبهذا فالحوار من هذا المعطى بات عصب العمل الفني و مؤطره، من حيث أنّه يفنّد فكرة النّص المسرحي، ويغذيه فالمسرحية بمختلف أنواعها ومضامينها، ما هي إلاّ رسالة، فنية من جهة وفكرية ترفيهية من جهة أخرى، وإذا كانت كذلك، فعناصرها الأساس هو المرسل والمستقبل، ويتم ذلك من خلال شفرة، أو نظام لغوي وغير لغوي، يحمل علامات إيحائية وتبليغية، واضحة المعالم والرؤى، كما أن له وظائف ومستويات نذكر منها.

---

(١) المدونة ص١٤.
(٢) المدونة ص١٥.
(٣) محمد أحمد خلف الله، الفن القصصي في القرآن الكريم، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط١، ١٩٦٥، ص٣٠١-٣٠٢.

- تقديم الشخصيات أي التعبير عن حقيقة الشخصية المسرحية فيكشف عن نوزعها، وميولها وعواطفها ودوافعها إلى الفعل، فمن خلال مخاطبات (عبد المطيع)، عرفنا سذاجته من جهة وتمرّده، وحتى رغبته الجامحة في الحرية، والانحلال من قيود السلاطين وأتباعهم.

"عبد المطيع: نقد... نقود... ليحرق الله النقود واليوم الذي ظهرت فيه النقود"(١)

لكنة تمرّدية على الواقع المعيش، على الماديات التي باتت سلطان الإنسان ومحركه.

يقول (عبد المطيع):

"العصر الذي يقيم فيه الرجل بالمال هو عصر مختل سافل وجبان"(٢)

هنا من خلال خطاب (عبد المطيع) يظهر الكاتب مدى رفضه وخنوعه واشمئزازه من وضع البشرية وهنا تأتي الوظيفة الموالية.

الوظيفةالتصويرية:

حيث يتمّ من خلالها الكشف عن بواطن الشخصيات في تدرّج وإظهار علاقاتها وانفصالاتها، محبتها وكرهها.

"عبد المطيع سأخرج وأترك لك المنزل"(٣)

---

(١) المدونة ص١٤

(٢) م ن ص ن.

(٣) المدونة ص١٥.

نفور وانشقاق عن الزوجة ورفيقة الدرب في المقابل نجده يعبر عن حبه لـــ(بثينة) ابنته وفلذة كبده، ففي حوار مع (مهند) يقول:
"عبد المطيع: نعم هي تحبك، ولولا هذا ما فعلت هذا معك"(١)

الوظيفةالتعبيرية:

ويقصد بها تعبير عن أفكار الكاتب وقناعاته، فالكاتب المسرحي، هو الذي ينطق شخصياته بما يعتقد، فينقل أفكاره إلى جمهور المتفرجين والقراء، فالسيد حافظ ومن خلال دراستنا المتعدد لأعماله السابقة وعمله هذا يظهر مدى ارتباطه بالفكر السياسي، ومدى سخطه على الطبقة الحاكمة، والتي تجعل الشرفاء أكثر شرفًا والمحكومين أكثر اعوزازا وظلما.

الوظيفةالاقناعيةالتأثيرية:

وهنا يحتاج الكاتب إلى مجموعة من الأدلة والبراهين، لتثبت الشخصية رأيها ونظرتها، وهنا نجد أن عبد المطيع يعمل على اقناع الشرطي ببراءته وقلة حيلته.

من هذا كله نستنتج أن غاية الحوار كما يقول (لايوس ايجري) "يجب أن يكشف عن أبعاد الشخصية وعن أساس العمل المسرحي أو فكرته كما يمكن له أن يكشف عن الأحداث المقبلة في المسرحية"(٢)

---

(١) المدونة ص ٠٨.
(٢) فرحان بلبل: أصول الالقاء والالقاء المسرحي، مطابع وزارة الثقافة، دمشق، ط٢، ٢٠٠١، ص١٢٢.

والملفت للنظر أن مسرحية (حكاية الفلاح عبد المطيع) جاءت مدججة بجملة من الميزات الفنّية الخاصة بتقنيات الحوار، كان أولها.

توالدية الحوار:

ففي هذه المسرحية نجد أن الحوار ينموا ويتوالد بطريقة سلسة، حيث يخرجنا الكاتب عبره من موضوع، ليدخلنا إلى موضوع آخر، ولكن من دون احداث انقطاع أو انفصال عن الموضوع الأساسي والمتمثل في مرض عين السلطان، والطلب الرئيسي الذي أعلن نظير ذلك، وهو ارتداء اللباس الأسود، فالمقطع الأول من المسرحية دار فيه حوار بين عبد المطيع وزوجته أمّ بثينة عن ضرورة العمل لجلب القوت، ليتدخل بعد ذلك (مهند) و (بثينة) ابنتهما وخطيبها ولكن الموضوع يبقى نفسه، حيث ترى نفيسة أن زوجها بات كسولاً، في حين يرى الأخرون أن الوضع مشؤوم على الجميع، وأنّ السلاطين أخذوا كل شيء. لتتدخل بعد ذلك (فاطمة) العشيقة فيأخذ الحوار مجرا عاطفيا، يخرج القارئ عن طريقه، من حوار المشاحنة إلى جو رومنسي، ولكن الصراع يعود بعد ذلك بين الزوجة والعشيقة التي تتصارعا على حب (عبد المطيع) في حين يدخل عبد المطيع في حوار من نوع آخر مع (مرسي وأمه وحمد) حول الموضوع الرئيس (ارتداء اللباس الأسود) وجهل (عبد المطيع) عن سبب ذلك، وفي نفس الموضوع يدخل البطل في حوار مع الشرطة.

في الفصل الثاني تنطلق الجوقة والراوي في الوصف والسرد بلكنة فلسفية للأحداث، لينتقل بعد ذلك الحوار بين المستشارين والوزير حول الوضع المتأزم للسلطان، وطريقة الخروج من مأزق غضبه، عن

طريق ارتداء كل المملكة لملابس سوداء، وهكذا يستمر الحوار في التطور وفي كل مرة يسلك مسلكًا مختلفًا لكن البطل الرئيس هو (عبد المطيع) والمأزق الرئيس (مرض عين السلطان) أمّا الشخصيات الأخرى، وما ينجر عنها من أحداث فهي منشقة من الحدث الرئيس، وأمّا عن وظيفتها فهي تساهم بطريقة واضحة في تقدم الحوار ، وبالتالي نمو النص وتطوره، وذلك طبعًا عن طريق مجموع الصراعات التي تنشب بين الأبطال والبطل الرئيس، وبالتالي يمكن القول "أن هذا الصراع ولّده الحوار المتنامي بمنطق السببية والذي يبني الحكاية، وهذا النمو والتوالد يجب أن يتمّ بسرعة ودون توقف، حتى يستوفي الكاتب كل ما تقدم من أركان التأليف المسرحي في المدّة الزمنية القصيرة المتاحة له"(١)

الواقعية:

الأصل أن نتساءل عن معنى الواقعية في الفن المسرحي، هل نقصد بها واقعية الأحداث، أي ضرورة أن تكون حكاية المسرحية مستوحاة من الواقع المعيش أم غير ذلك؟

وهنا وجدنا إجابة مستوفات عند الكاتب ممثلة في شخصية (عبد المطيع) يقول عن ذلك الناقد (جال زورثي) "عندما وجد أن المراد بواقعية الحوار، أن يلتزم الكاتب حدود الشخصية المرسومة فلا ينطقها إلاّ بما

---

(١) فرحان بلبل: أصول الالقاء والالقاء المسرحي، مطابع وزارة الثقافة، دمشق، ط٢، ٢٠٠١، ص١٢٢.

يتلاءم معها سواءً أوتيت أو لم تؤتي القدرة على الإفصاح عن ذاتها"[١]
إذا عدنا إلى شخصية عبد المطيع فنجد أن (السيد حافظ) أوجدها في صور متباينة.

شخصية ساذجة:

فهي شخصية فاقدة لوعي الجماعة، تسير ضد تيار المجتمع الذي تعيش في فلكه ولكن دون تفكير ووعي، وقد استغل (السيّد حافظ) هذا البعد من شخصية بطله (عبد المطيع) ليطبع مسرحياته بطابع كوميدي، يجعل المتلقي في ضحك مستمر نظير المواقف الكوميدية التي يصنعها المؤلف من بلادة وغباوة بطله.

وهذه التقنية المسرحية توازي تقنية التشويق في جنسي القصة و الرواية، إذ أن قارىء الرواية ينشد دائمًا من خلال قراءته أن يحل عقدة حبكها كاتب العمل، إلى أن يصل إلى نهاية العمل، بينما قارئ النص المسرحي، أو متفرجه، يسعى إلى الاستمتاع بلحظات طريفة، يضحك من خلالها ويشعر بنوع من الغبطة والراحة النفسية التي تبعده عن متاعب الحياة وضغوطاتها؟

شخصية متمرّدة:

من خلال تتبعنا للخط المسرحي لهذا العمل، وجدنا أن شخصية (عبد المطيع) حملها الكاتب مجموعة من الصفات المتناقضة ليجعل منها

---

(١) علي أحمد بكثير: فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، مكتبة مصر، ص٨١.

سحرًا يغري به متلقي عمله، فالتمرّد دائمًا يقرن بالذكاء والدهاء، فكيف يكون ذلك، ونحن سبق وأن ذكرنا أن هذه الشخصية تحمل بعدًا ساذجًا في تصرفاتها.

نعتقد أن ذكاء هذه الشخصية وحنكتها، ذكاء مبطن، تصنعه القيم السياسية والقوى الاقتصادية الظالمة، فقد تمرّد في البداية على حبّ لم يختره، ولم يقبله، وبالتالي حافظ على حبه ولو من بعيد ورغم كل ما مورس ضده من حصار ومقاومة، إلاّ أنه تمرّد على ذلك بلقاء الحبيب وشعوره بالراحة والطمئنينة لوجوده.

"عبد المطيع: تسمعيني لا يهمني ـأي شيء،... كل ما يهمني في العالم هو أنت يافطمة، أنت تعلمين كم أحبك"(١)

التمرّد الثاني هو تمرّد على دور الأب المتعارف عليه في التقعيد الاجتماعي، فهو المسؤول عن الأسرة وما يعرف أن "الأب بمثابة الإلاه عليه أن يحضر الطعام والماء ويدفع الايجار، و.... و.... وهكذا"(٢)

ولكنه تذمر وتمرد عن هذا الدور الاجتماعي، عندما شعر أنه آلة بلا روح، وأنه كل ما يربطه بهذه العائلة هو الرابط المادي.

"الزوجة : ألم تسمع نريد حطبًا وشعيرًا

عبد المطيع: سمعت

الزوجة : وماذا أنت فاعل

عبد المطيع: لا شيء

---

(١) المدونة ص٠٩.

(٢) نفسه ص١٤.

الزوجة : والأولاد
عبد المطيع: بخير
الزوجة : نريد فولاً للأطفال، شعيرًا للحمار، لا تنسى
عبد المطيع: والجيران، ماذا فعلوا؟
الزوجة : لا شيء، لا أحد يعطي أحد
عبد المطيع: إذًا دعيني أنام (يتمدد وينام)
الزوجة : ولن أدعك ولن تنام (تمسكه من قدميه)
عبد المطيع : سأخرج وأترك لك المنزل[١]

تمرد ثالث هو تمرد على أوامر السلطان، فقد ارتدى الألوان عندما أمر السلطان بارتداء اللون الأسود، وارتدى اللون الأسود عندما أمر السلطان بارتداء اللون الأبيض، وهكذا وبالرغم من وجود العقاب القاسي، إلاّ أنّ (عبد المطيع) كان في كل مرّة يقوم بهذا التصرف فيرى الأخرون أنه إمّا أنّه غير مبال أو أنّه متعالي عن أوامر السادة

"رجل١ : يقال أن عبد المطيع كان زعيمًا لحركة مناهضة
رجل٢ : يقال أنّه ارتد الملابس البيضاء عنادًا في السلطان[٢]

فكلمة عنادًا في السلطان تثبت أن المجتمع يعتقد أن (عبد المطيع) متمرّدًا متذمّرًا ومعاندًا، أي أنّه متحد، وهذا التحدي لم يأت هكذا، إنّما جاء نظير اتكائه على قوة وسلطة سياسة معينة.

التمرد الرابع، وهو تمرّ على المكانة والقوة والزعامة، فقد

---

(١) المدونة ص١٥.
(٢) نفسه ص٣٥.

رفض (عبد المطيع) أن يكون قاض القضاة في دولة يعيش فيها معدمًا، مسلوب الإرادة، مقصيًا من صفة الإنسانية وبالرغم من كل ذلك لم يقبل أن يصنف مع القادة والشرفاء والأغنياء والأعيان، بل فضل أن يكون "من العراة"[1] و هذا أخر طلب نطق على لسان (عبد المطيع) لتنتهي المسرحية ببكاء البطل وضحكات الأخرين، بكاء يحمل رمزية تأزم الوضع السياسي، في البلدان إلى درجة رفض (عبد المطيع القبول بمنصب عالي في الدولة.

شخصية ساخرة:

تقوم شخصية بطل مسرحية (حكاية الفلاح عبد المطيع) بدور السخرية الموقفية، إذ أن هناك علاقة جدلية بين السخرية كآلية واستراتيجية، والنص المسرحي وبنيته.

والأصل أن القراءة السطحية للنص أو بما يسمى بالقراءة البدئية، تسقط القارئ في الاعتقاد أن الهدف منها هو السخرية من شخصية (عبد المطيع)، ذلك أننا أمام بناء يتقاطع وبناء المسرحية، حيث البطل يجابه دومًا مطبات مفهومية واستعابية توقعه في تجارب ومواقف صعبة.

وبناء على ذلك، تستثمر السخرية الموقفية كآلية تحافظ على انسجام البعد المسرحي حيث تجعل المتلقي في حالة انتظار دائم لهذه المواقف، التي تشفي غليله الاستمتاعي، وبالموازاة من ذلك تفجّر قضايا يعيشها كالفقر والاستغلال وخرق قداسة العلاقات، ولكن دون أن يشعر أن هذا

---

(١) المدونة ص٤٢.

هو الهدف المنشود وبالتالي يتأسس من كل ذلك البعد المسرحي، انطلاقا من الطرح اللوكاتشي، إذ تكون المسرحية هنا عبارة عن قصة تحاكي متناقضات المجتمع وتدهور الفرد وانحطاطه في مجتمع يعمل على سحقه بكل الوسائل، مجتمع غابت فيه الحسابات الخادمة للفرد البسيط وعوضت بخدمة الشرفاء والأعيان، وهنا فمسرحية (السيّد حافظ) تحمل حكايات وقضايا مبطنة موازية للقضايا المعلنة داعية بذلك المتلقي إلى تخيل مساراتها الغير مضاءة وفهم ايماءاتها وإيحاءاتها، وهنا يصبح النص المسرحي، نصّا غير مفتت بتعبير (ايكوا) ونصًا متعدد الأصوات كما يراه (باختين) إذ تتيح الصخرية الموقفية تبيين صوت ووجهة نظر مغايرة، صوت الكاتب الضمني الذي يدين أبناءه على هذه الاستراتيجية، القيم الزائفة والمنحطة، والمؤسسات التي تحميها، مضمنًا النص آليات مختلفة تسهم في استثمار تعدد الأصوات.

استراتيجيات التلقي في مسرحية السيّد حافظ:

اذا طرحنا مسألة جدلية الابداع والتلقي، فإننا سنفتح مباشرة البوابة النقدية لــ(ياوس) فقد دعت نظرياته كما هو معروف على ضرورة ربط الإنتاج بالتلقي، وذلك في تشكيل الظاهرة الأدبية، فالمتلقي بحسب هذا الاتجاه عصب العمل وموجهه، وفي هذا نجد (بولفا ليري) يؤكد ذلك حينما يقول "لأشعاري ذلك المعنى الذي يعطيه إياها القارئ"(١) وهنا

---

(١) هانس روبيرت ياوس : جمالية التلقي، تقديم وترجمة: الدكتور رشيد بن حدو، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط١، ٢٠٠٣، ص١١٢.

فالمتلقي للعمل الفني له مكانة كبيرة عند مبدع العمل وفي العمل بحد ذاته، فهو مساهم بطريقة ما في العملية الإبداعية، وفي هذا توافق مع رأي الفيلسوف والأديب الفرنسي (جان بول سارتر) الذي أقر بأهمية القارئ في تشكيل الظاهرة الأدبية، يقول في ذلك "إنّ عملية الكتابة تفترض عملية القراءة باعتبارها ملازمة جدلية لها... فاتحاد الكاتب والقارئ هو الذي يمنح الحياة للنص، بما هو موضوع واقعي ومتخيل أنتجه العقل فلا فنّ إلاّ من أجل الآخر وبواسطة الآخر"[١] وبهذا لم يعد المتلقي مجرّد مستقبل سلبي للعمل، بل أصبح منتج ثاني له، ومشارك في العملية الإبداعية بطريقة أو بأخرى، كل هذا نجده في النص الشعري، والنص الروائي والنص القصصي، ولكن ماذا عن النص المسرحي؟ أعتقد أن هذه النظرية تتماشى بشكل أكبر مع النص المسرحي، من حيث استيعابه أكثر وتوجهه لمتلقي يريد منه أن يستوعبه ليستطيع أن يحصل على مبتغاه. فالنص المسرحي وضع ليجسّد ويمثّل على الخشبة أكثر مما يقرأ، فقراءته بهذه الطريقة تختلف عن قراءة نص قصصي أو روائي أو حتى شعري، لأن متلقيه يستعمل أكثر من حاسة وهو يستلهمه، فحاسة السمع يستقبل بها مجموع الجمل والعبارات النابعة من أفواه الممثلين وحاسة النظر تثير المتلقي على فهم مجموع الايماءات والاشارات والتعابير وكذا الديكور والأصوات وغيرها، وهاتين الحاستين تتلاحما لتكونا وعيًا لدى المتلقي، فيستشعر ببصيرته

---

(1) Qu’est Ce que littérature galimrd, Paris, 1947 P40.

التي توصله إلى قراءة ما بين الأسطر والتعابير. وهنا إذا استحضرنا نص (حكاية الفلاح عبد المطيع) فسنجد أنّها مسرحية تحمل في طياتها حكايات ماضية ذات بعد واقعي، مصحوبة برؤا الكاتب ونظرته العميقة لماضي فات وحاضر معاش ومستقبل ينتظر. وهنا نرجع إلى مرجع آخر (فولف كانك ايزر) والذي يؤكد على ضرورة الربط بين الواقع والتلقي، في أي محاولة لكتابة تاريخ تلقي عمل ما، ذلك بأن "التلقي منتوج ينشئه النص في القارئ، ولابد لتقدير من اختيار بين النص التي تستدعي استجابة مالنرى المقدار الذي اختاره القارئ من عناصر الإمكانات المحاثية للنص، وهذا مطلب أساسي لأي تاريخ للمتلقي، إذا أردنا أن نفهم لماذا بقيت بعض مظاهر البنيات النصية غير نشيطة في بعض الفترات في حين كانت الأخرى تحتل مكان الصدارة"(١) وهنا فالمتلقي لنص (السيّد حافظ)، لابدّ أن يكون متلق مثقف تاريخيًا، وأن لا يقرأه قراءة سطحية ساذجة لأنه نص محمّل بجملة من الحقائق التاريخية والإنسانية وحتى الفكرية والاقتصادية، وبالتالي فهو عبارة عن رسالة ذهنية من إلى، وليست مجرد لوحة فنية، غايتها كما تبدو للوهلة الأولى، الضحك واللهو، فبالعودة إلى المدونة التاريخية التي استند عليها السيّد حافظ في كتابته لمسرحية (حكاية الفلاح عبد المطيع) فإنها تعود بنا إلى عصر عاشت فيه مصر اضطرابات وفتن سياسية،

---

(١) فولفكانك إيزر: "آفات نقد استجابة القارئ"، ترجمة الدكتور أحمد بوحسن، ضمن كتاب: "من قضايا التلقي والتأويل"، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، سلسلة ندوات ومناظرات، عدد ٣٥، ١٩٩٥، ص٢١٢.

تصارع من خلالها الأقوياء على السلطة وعلى الوصول إلى الحكم، ولعلّ وفاة السلطان القوي الأشرف (قايتباي) وارتقاء ولده (محمد) عرش المملكة بعد بداية الاضطهاد وسفك الدماء بين المماليك، حيث بدأ الملوك في القتال إلى أن اجتمعوا على اختيار (قانصوة الغوري) الذي أبدى رفضه وخوفه من السلطة خوفًا من قتله كما فعلوا بسابقيه "لكن هذا الرجل الزاهد في السلطة والملك، ما لبث أن تشبّث بالسلطة، ودارت رأسه بخمر الحكم"(١) فأصبح يحكم بطريقة خاصة به لم يسبق إليها أحد، إذ برر ما واجهه أنه عمل "على ملء خزانة الدولة الفارغة إثر خمس سنوات عجاف من القتال والتناحر الداخلي"(٢)ولكن السؤال كيف تمّ ذلك الجواب عند السلطان نفسه، فقد فرض هذا الآخر "ضرائب اجبارية على كل نوع من أنواع الممتلكات على الأراضي والحوانيت والعقارات والطواحين والمعدات واسف ودواب النقل وخدم القصور"(٣) كما كان يتلاعب في وزن العملة من الذهب والفضة، وهنا نلاحظ مدى التسلط والتعسف الذي طبق على شعبه، وهذا لا يحتاج منّا الكثير حتى نفهم أن النتيجة المؤكدة ازدياد الأغنياء غنًا وفحشًا وتقهر الفقراء أكثر فأكثر.

---

(١) د. ياسر كامل محمود: السلطان قانصوة الغوري، من القصر إلى المصير المجهول، مجلة الدستور، ٠٣/ يونيو ٢٠١٨.

(٢) محمد شعبان أيوب: السلطان المملوكي قانصوة الغوري... كيف عزز نهج المماليك في الاستبداد والدم

https : //www. Aljazéera. Net ristory 04/06/2020

(٣) المرجع نفسه.

واذا رجعنا إلى المدونة، فإننا كقراء متمحصين يمكننا أن نستشف هذه الزاوية التاريخية، بكل تفاصيلها اذ الأصح يمكننا أن نقول أن (السيد حافظ) أراد أن يجعل منها وثيقة تاريخية بقالب فني، تؤرخ لحقبة زمنية، عاشتها مصر ولا يزال غبارها يلحق بها إلى يومنا هذا، ففي مقاطع دارت بين الأبطال يؤكد كل هذه المآسي وهذه التخبطات السياسية والاقتصادية التي انجرت عن سياسة الاغتصاب للسلطان الغوري، فلا حق للرعية بالامتلاك أو الرفاهية في العيش، اذ أن كل ما على الأرض ملك للمماليك.

"مهند: هذا عصر المماليك... كل مملوك صاحب قطعة أرض يملك الأرض ومن عليها"(١)

فزوج ابنت البطل يعلن من خلال هذا المقطع الحواري، مدى تذمره من وضعه ووضع بقية الشعب نضير السياسة القمع المطبقة ضدهم وهنا نجد (السيّد حافظ) يتدخل ليجعل أطراف الحديث تدور بصيغة تساؤلات، غرضها التذمر والتعبير عن حالة الإحباط التي يعاني منها سكان المملكة.

"عبد المطيع : ومن أتى بالمماليك إلينا؟

مهند : السلاطين

عبد المطيع : ومن أتى بالسلاطين إلينا؟

مهند : إلى هنا لا أفهم... لقد خلقنا ووجدنا السلاطين.

---

(١) المدونة ص٠٨.

عبد المطيع : (ينظر للحمار) ومن أتى بالسلاطين إلينا يا حماري"[١]

واستمرار لهذا الأسلوب الانشائي الطلبي (الاستفهام) الذي استخدمه (السيّد حافظ) في هذا المقطع الحوار، فإننا نتساءل ما الفرق بين المماليك والسلاطين؟ ولماذا صحح مهند لعبد المطيع الكلمة، هل في ذلك مغزى؟

لكي نستطيع اكتشاف الغاية المبطنة من هذا السؤال علينا بادئ ذي بدء أن نشرح كلمة مماليك وسلاطين، فالملك عادة يكون حاكمًا سياسيًا، بينما السلطان يجمع بين السلطتين الدينية والسياسية، فالملك عادة يحكم جماعة متباينة تدعى أمة أو مملكة، أمّا السلطان فإنه يحكم جماعات غير متباينة أي يحكم عدّة دول مختلفة الأعراف والأديان والعادات والتقاليد، وقد أطلق على السلطان بملك الملوك.

وبهذا فالسلطان أعلى درجة، وأكثر قدرة وهو الذي يتحكم في المماليك، لهذا كان مهند في كل مرّة يصحح لـ(عبد المطيع) بأن (الغوري) ليس ملكًا إنّما سلطانًا، وبالتالي فهو المتحكم في المماليك وفي غيرهم، وسلطته عمّت الأخضر واليابس وبالتالي كان سخطه أكثر بشاعة وسحقا للشعوب، تنشد العيش فيدعوها للموت الروحي والمادي عن طريق سياساته التي تسعى لرفعة سلطنته على حساب شعبه.

هذا وأن السلطان الغوري كان آخر السلاطين بعدما تمّ القضاء على مملكته، وانتهى عن طريق ذلك عهد السلاطين ولكن المؤسف أنّه

---

(١) المدونة ص ٨

لم يتم انهاء التعسف والبطش معهم إنّما استمرّ على ذلك ولكن تحت سلطة مغايرة.

لعلنا ونحن نعود مع بعض إلى التاريخ المصري، وتاريخ السلاطين والمماليك، نوهم القارئ وكأننا نقول أن (السيّد حافظ) قام بوصف الحياة في ذلك العصر كما هي، لا، لأن مهمة الأديب ليست النقل والرّصد بل مهمته تكمن في البحث عن جوهر الحياة وكذا إزاحة الستار عن التيارات الجارية في أعماقها وعن القوانين المتحكمة بوجودها وسيرورتها ، فضلاً عن الكشف عن أفاق تطورها، أي عن مستقبلها وتقييمها عن طريق اصدار حكمه عليها.

وبالتالي فالأديب من هذه البوتقة يستطيع أن يلجأ إلى التاريخ البعيد أو القريب للكشف عن جوهر الحياة المعاصرة وهكذا كما فعل (السيّد حافظ) عند عودته إلى تاريخ المماليك والسلاطين في عهد معين، ولكن هذا لا ينفي مقاربته للبعد الخيالي والتخييلي وكذا ابتداعه في العلاقات المصورة ابتداعا خاصا به، وذلك من دون أن يخش الانقطاع عن نبض الحياة المعاصرة، والشيء الواجب ذكره في هذا المنبر، أن الأديب وهو في رحلة اغترافه من التاريخ، يجد نفسه حرّا طليقا في طريقة تناوله للحقيقة التاريخية، أو الشخصيات التاريخية، وحريته هذه تتسع حتى للحذف والاضافة، للتقديم والتأخير، بعكس المؤرخ ومثله عالم الاجتماع والاقتصاد والكيميائي، والفزيائي وعالم النبات والحيوان والطبيب إلخ... فكل هؤلاء ليسوا أحرارا في شيء مما يصنعون من مواضيع، بل أن قيمتهم العلمية تتوقف على درجة الدقة التي يتحلون

بها وهم يصفون المواضيع التي يعالجونها زد على ذلك فإن أعمالهم المكتوبة لا تتعدى في دلالتها المعنى القاموسي للغة التي يستعملونها بعكس الأعمال الأدبية فإن قيمتها تقع في مكان آخر وراء المعاني العربية والظاهرية للعلاقات التي يصورنها بواسطة اللغة، ذلك أن قيمة الأعمال الأدبية ومغازاها تكمن في مضامينها التي يتعين على القارئ العمل على اكتشافها والتي تشكل القيمة التي أراد الأديب من أعماله ايصالها، للمتلقي، هذا الأخير الذي يسموا إلى كل ما هو راق وجميل، فالجمال غاية كل فنان ومبتغاه فالوحات المسرحية التي قدمها (السيد حافظ) ليست لوحات صماء أو صامتة فنيًّا، أي ليست فقط مجموعة من الشخوص تجسد نصًا حواريًا معينًا، يقدم إلى متلق وانتهى الأمر، بل أن الفن الإبداعي يحتم على صاحبه أن تصل ذائقته الروحية والجمالية إلى حدّ الإحساس بالجمال.

فالفنان يرى الجمال ويحدده من خلال جملة التصرفات والصفات التي يحسن محاكاتها والتعامل معها، وفق سيرورتها الاجتماعية وكذا قدرته على صقل العلاقة القائمة بينه وبين التراث والواقع وهنا نصل إلى القول أن العمل الفني في الأساس تعبير ومحاولة محاكاة لأبعاد إنسانية، روحية لمستوى عال، وبقدرة خاصة تشعر الآخر أنه متضمنا في العمل وجزء منه، وأن ملقيه تمكن من التعبير عنه وعن أحاسيسه وتقلباته وكل ما يدور في فلكه بطريقة تشفي غليله وتطفئ نار عجز الإنسان الطبيعي على التعبير وبما يختلج صدره من مشاعر الحزن والسعادة على السواء.

وهنا لابدّ من أن ينطلق الفنان بوعي لتلمس واقع وظروف مجتمعة، وطموحاته، وهنا يكمن التراث كمصدر للأخذ الارادي الواعي، كما ترد المذاهب والمدارس الفنية المعاصرة كعامل أساسي في التكوين والثقافة، وهذا لا يجب أن يعني بالنزول بالتعبير الفني إلى مستوى الفهم الفني العام، بل يعني الارتفاع بالمادة وتبسيطها إلى درجة تقع ضمن قدرة الأخرين على استيعابها الحسي والبصري والفكري، دون بذل المجهود بل وباستمتاع وسعادة.

بالعودة إلى تاريخية المسرحية، فإن المتلقي لها نوعان، نوع يرى فيها البعد الترفيهي، وبالتالي تتوقف نظرته إلى حدّ الموقف الآني والذي يجد فيه من القيمة الترفيهية ما فيه ونوع آخر يستوعب المضامين التاريخية والأبعاد السياسية وحتى الاقتصادية المتضمنة فيها، ويعي أن البعد التاريخي كان الأكثر استحضارًا عند مبدعها.

فبالرغم من أن (السيد حافظ) خلال هذه المسرحية الدرامية الكوميدية يعبر بطريقة أو أخرى عن أزمة بطل يعاني الضياع إلى أن الحبكة المسرحية المختارة من قبله، منسوجة بفنية عالية، تشعرك أن ضياع بطلته سبب في سعادتك من خلال مواقف تراجيدية ولكنها مضحكة، مواقف تحمل كلها أزمة شعب و أمة تعاني الاضطهاد والألم، ولكن بالرغم من ذلك يعلن المبدع أنّها مسرحية كوميدية.

كوميدية أي أنّها مسرحية ضاحكة وهنا يتجلى سؤال وجيه لابدّ من طرحه، هل الضحك مرتبط دائما بادراك مثير هزلي، أن هناك إمكانية ليكون مجرد تجل لحالة من الانشراح.

يمكن القول أنّ الفعل الهزلي يتمتع وحده بمزية إثارة فعل فيزيولوجي خاص، يكون متسبب في فعل الضحك، ولقد تحدث (سبينسر) عن المبدأ العام حول اقتصاد (إدخار) الطاقة العصبية مضيفًا إليه قانونًا الآلية النفسية والفيزيولوجية التي تسمح للفائض من الطاقة النفسية بالتحول إلى طاقة عضلية"(١)

اذ القوة العصبية المتراكمة تراكمًا كميًّا على أهمية أن تصرف في شكل كمية معادلة من الأفكار والانفعالات الجديدة تحول فجأة عن مسارها العادي، فيقتضي ذلك أن يفرغ هذا الزائد في اتجاه آخر، وينتج عن هذا الدّفق الصادر عن الأعصاب المحركة نحو مختلف أصناف العضلات، ليحدث مجموع هذه الأفعال الشبيهة بالتشنج المدعو ضحكا"(٢) والأصل أن أعمال (جورج ديماس) ثمنت هذه النظرية ووجدت أن اثارة خفيفة منقولة إلى الجسم بمساعدة تيار كهربائي كفيلة بإحداث تقلص في عضلات الوجه المتآزرة، أي أنها تنتج حركات مناسبة للابتسامة والضحك، ويعرف الضحك "(٣) بكونه "ظاهرة افراغ ناتج عن اختلاف مفاجئ في المستويات"(٤) نستطيع اذن انطلاقًا من هذا التفسير الفيزيولوجي لآلية الضحك، أن نفسر مدى ضرورة هذه الظاهرة في حياة الإنسان، فهي حاجة فيزيولوجية يحتاجها البشري وليعبر عن

---

(1) Principles of psychologies 1817.
(2) Emais Sur le Progres 1860 trad fr 1898, vol ii p97.
(3) Lo Vie effective Al an 1948 P 290_ 290.
(4) Le Mot'despritet ses rapports avec l'inconscient paris.

طريقها إمّا عن سعادة غامرة أو عن ألم فضيع إلى درجة الضحك، والملفت من كل هذه أن (السيّد حافظ) وبوعي فني، تمكن من استخدام هذه الظاهرة بطريقة ذكية، فكانت المتنفس الفيزيولوجي للإنسان من جهة ، ومتنفس فني كظاهرة خاصة من جهة أخرى ، إذ جعل (الضحك) طريق للبكاء، و اذا كان المتلقي واع لكل لفتة يطلقها المبدع فوراء كل نبرة أو همسة أو كلمة يطلقها بطل مسرحيته ويكون فيه جانبًا هزليًا لمتلق مباشر ألا وهو اضحاك الآخر، فإن (السيد حافظ) سقله بمجموعة من القيم الفكرية والثقافية والسياسية التي تبطن عن شعور عميق برغبة ملحة بالبكاء، ولعلنا نود أهم القضايا التي جعلها كاتب المسرحية كرسالة يبعثها إلى متلقيه في صورة صريحة ملحة من مغتصب واع وقادر على الصراخ إلى مغتصبين قاصرين عن النطق .

بداية باغتصاب لحق الشعوب، وايهامهم أن الحياة تسير بطريقة سليمة إلاّ أن الحق غير ذلك، فالحاكم العادل يجعل الناس سواسية في الحقوق والواجبات ولا ينتزع الحق من المسكين ليعطيها لغني أو عسكري أو مالك، كما وجدناه عند السلطان الغوري والذي كان عهده عهد الاغتصاب والأنانية، عصر عاش فيه الشعب اللاحياة و اللاستقرار.

اغتصاب لحق المرأة وقصف تام لحريتها وحقها في العيشة الراضية، فليس لها أن تطمئن مع زوج محب لها، ولا أن تتزوج من رجل أحبه قلبها فتعيش السعادة والأمان الذي تحلم به.

اغتصاب لحق الطفولة، والتي حرمت من العيشة التي يحتاجها كل طفل، فحقوقه مسلّم بها، الحق في التغطية السليمة، الحق في التربية

الراقية والحق في المسكن والملبس والتعليم، لكن أطفال بطل السيّد حافظ حرموا، من أبسط الأمور حتى الشعير والحطب والفول لم يتمكن عبد المطيع من توفير لهم.

اغتصاب للعلاقات الأخوية خاصة بين الجيران فالإسلام أو صانا بالجار قبل الدار، لكن الأوضاع المزرية في مملكة البطل جعلت النفور شعارهم، واللامبالاة من بعضهم البعض غايتهم، فالجار في سلطة الغوري لا يشعر بجاره ولا يقدم له أي مساعدة، لأن الوضع السياسي والفكري يحكم بحكمة، فيجعل من الإنسان شريرا وأنانيا

"عبد المطيع: والجيران ماذا فعلوا؟

الزوجة: لا شيء لا أحد يعطى أحدًا"(١)

الفقر المدقع الذي يعيشه في ظل حكم طاغ.

"حمد: حاول أن تشتري لحمارك أي طعام يا رجل

عبد المطيع: أعطني دينارًا

حمد: ليس معي يا بني"(٢)

اذن فمن خلال هذا المقطع المسرحي، نجد أنه حتى الحيوانات اغتصب حقها، فلم تجد ما تأكل لتعيش عيشة مناسبة، أي أن الكائن مهما كان جنسه في هذه المملكة مضطهد.

اذن ومن خلال كل ما سبق، يمكن القول أن مبدع هذه المسرحية أراد أن يجعل من أدبه، أدبَا متضمنًا داخل المجتمع وليس أدبًا معزولاً

---

(١) المدونة ص١٥.

(٢) م ن ص ن.

عنه، أدبًا سعى إلى صياغة إنسان. مثله في ذلك مثل بقية النشاطات الثقافية والفكرية في مجتمعنا العربي والتي تسعى إلى بلورة عقول تحاكي مبادئ جديدة، ومنطلقات جديدة و فلسفات جديدة، تحمل الإنسان نحو مستقبل أفضل، يقوده في ذلك وعي بصير ورؤية ثاقبة وأدب هادف يسعى إلى فنية راقية معبأة بطاقات يحوطها الخيال والتخييل، كجرعات تخدير تضع الإنسان في منطقة اللذة والاستمتاع كمقابل العبرة و التعلم.

الخاتمة :

من خلال هذه الدراسة وجدنا أن المسرح يعد طريقة من طرائق البحث عن الحقائق الأساسية الكبرى، وذلك من حيث ارتباطه المباشر بمستوى الأمة العالم، الفكري منه والاقتصادي وبخاصة الاجتماعي، ففيه يقاس مبلغها في الرقي وقي درجة التفكير، ولذلك فالقول أنه مرآة تصور حياة المجتمع لكل ما فيها من تناقض وانسجام أمر بات الإيمان به واضحاً لدى كل متلق به.

وهنا جاء التسليم بأن المسرح والجمهور أمران ، متلازمان إذ لا يمكن تصور أحدهما منفصلًا ، أو بمعزل عن الآخر ، فالعلاقة بينهما حقيقة بسيطة وبديهية، ولكنها تفرض نفسها فرضًا ، ذلك أن المسرح مدرسة وفكر وفن فهو مدرسة ، والتي لولا طلاب العلم لم يكن لها وجود ، وهو فن ، بل هو بين الفنون أسماها لأنه يعتبر كأصدق ما يكون التعبير الفني بالكلام الفصيح ، الواضح المشحون بالأحاسيس البشرية المجسدة في الحركة والإيماءة والنبرة والملمح .

إن (السيد حافظ) استخدم أبطالًا مزدوجى الهوية بين الواقع والخيال ، بين الحاضر والتاريخ ، ليجعل منهم نصوصًا محملة بجملة معلنة تارة ومبطنة تارة أخرى، نصوصًا توجه إلى متلق عام وخاص في الآن ذاته، فيضحكه إلى درجة البكاء، ويبكيه إلى درجة الضحك، وهذه المفارقات كانت الأداة الفنية الحادة للمبدع المسرحي.

نفهم من هذا أن مسرحية (حكاية الفلاح عبد المطيع) لا يمكن أن تكون مجرد مرحية كوميدية كما تم الإعلان عنها وهذا الآن كاتبها عبأها

بجرعات نفسية وفلسفية وحتى سياسية وفكرية ، تضع هذا المتلقي في حيرة ، بين الانبساط والقلق ، بين السعادة والألم ، وهذه التقنية هي التي جعلت من هذا النص ، نصًا تجريبيًا مثيرًا للاهتمام.

السيرة الذاتية

الاسم : نادية

اللقب : سعدوني

من مواليد الجزائر العاصمة بباب الوادي، خريجة جامعة الجزائر، متحصلة على شهادة دكتوراه تخصص دراسات نقدية .

أهم الأعمال :

- **المشاركة في العديد من الملتقيات الدولية والوطنية، وكذا الندوات الوطنية، من بينها :**
- **ندوة بعنوان : قراءة في التجربة الروائية، لعبد الوهاب عيساوي.**
- **تجاذبات الفكر الثوري في النثر الجزائري.**
- **التجريب في رواية "الرماد الذي غسل الماء" لعز الدين جلاوجي، قراءة موضوعاتية.**

ملتقيات وطنية بعنوان :

- **مكانة وسائل التعليم الحديثة ضمن الإصلاح التربوي بالجزائر.**
- **قراءة أدبية في بيان أول نوفمبر ١٩٥٤ .**
- **النص الأدبي ووسائل التواصل.**

مقالات متعددة من بينها :

- **المرأة والاغتراب في أعمال (عمار بالحسن) القصصية.**
- **أبو القاسم سعد الله أديبًا ومفكرًا.**
- **مقاربة موضوعاتية لأعمال (السيد حافظ)**
- **الأدب القومي، إعلان للتجديد أعمال (السيد حافظ)**
- **الإشراف على العديد من رسائل الليسانس والماستر في مختلف المواضيع.**

دراسة حول المسرح الاجتماعى للسيّد حافظ

د. بوخالفة إبراهيم
الجزائر

"الشعب الذكى ،شعبٌ محبٌّ للمسرح"

(هنري جيمس)

مجموعة بوابة الميناْء

مدخل عام:

هل يمكن للوعي أن يتجزّأ، أو يعاود تشكّله كلما اختلفت أدوات التعبير، أو الأجناس الأدبيّة، التي يُسْكِنُها الكاتب رؤيته للعالم؟ هل يتضخّم الإحساس بالوجود في جنس أدبي معيّن، ويتخفّى في جنس أدبي آخر، تماشيا مع اختلاف الرؤية الفنيّة والإدراك الجمالي للكاتب؟ هل يحتدّ التوتّر لدى الكاتب والمتلقّي للأثر ويخفّ من نوع أدبي لآخر؟

عهدنا السيّد حافظ في السرد الروائي يتوسّل اللغة والميتا-لغة، ويطلب المعنى ومعنى المعنى، والصورة وما بعد الصورة، من أجل صناعة الوعي بالعالم ومن ثمّ امتلاكه معرفيّا وإيديولوجيّا، وها نحن اليوم نكسر حاجز الصّمت الذي لم نكن مخيّرين في التزامه، ونبْحِرُ في تجربة الكتابة المسرحيّة، قراءة ونقدا وتحليلا، ونحاول استحضار ما عهدناه من احتجاج ورفض وإدانة لواقع إشكالي، في عالم منحط، ولكن من منظور

جمالي مغاير، هو أقرب لمقارعة الواقع بلغة الواقع، لغة مشبعة بروح السخرية والنقد اللاذع الذي لا تعترف بالحدود ولا بالمعايير التي تصنعها المؤسّسات من أجل تسييج محيطها، وحماية مصالحها الطبقيّة، وقناعاتها وأوهامها واستيهاماتها. قد يختلف الموقف مع المسرح من حيثُ كونُهُ شخصيّات من لحم ودم، تقف على أرض صلبة وتتحاور وجها لوجه. فالكلّ يملك موقفا يواجه به آخره بشكل مباشر. فالحضور بدل الغياب، والخطاب المباشر بدل التمثيل والحقيقة بدل الاستعارة. فإذا كان السّرد يعتمد على الحكي غير المباشر من طرف سارد يختفي، ويمارس لعبة التّمثيل، والرّمز، فإن البناء المسرحي يلجأ إلى إحضار الفاعلين إلى الركح وإنطاقهم من أجل تمثيل أنفسهم، ومواجهة مصائرهم ومقارعة خصومهم، في لغة تستأنس بالمعاش والمعيش، تحاكي الذّات المقهورة في ركنها المظلم، وتدلّ على آلهة العصر الذين يمسكون بعصا موسى وخاتم سليمان، وسيف علي، ولا معقّب لحكمهم، ولا خروج على دينهم الذي قرّره فراعنة التاريخ منذ الأزل.

عالم اليوم هو ردّة على كلّ المستويات. فما بعد الحداثة لم تأتنا إلاّ بخيباتنا، وهزائمنا. إنّه عالم انهارت فيه السرديات الكبرى، ولم تبق إلا الأساطير والأوهام والطوباويّات. وأضحت كلّ لغات العالم خرساء، لا تعكس إلاّ المشهد الخلفي من الحقيقة، ولا تُسمِع إلاّ زغاريد القصور وأفراح الملوك ورقصات الجواري والغانيات. والكتّاب والمثقفون هم أعداء التاريخ الذي يكتبه الكبار، ويصدّقه الصّغار، يهدمونه على

رؤوس ساكنيه، ويعبثون بمقدساته وأصنامه. إنهم يكتبون تاريخا بديلا انطلاقا من القاع الأسفل للمجتمع. الكتاب هم أنبياء العصر، جاءوا من أجل نسخ كل أوهام التاريخ المزيف والفلسفات الهجينة، والمشاريع الفاسدة والمفسدة. سنبحثُ عن آثار هذا التاريخ البديل في الإنتاج المسرحي للسيّد حافظ وسنتّخذ من مجموعة "بوابة الميناء" مادّة مسرحيّة نموذجيّة، ونقوم بتفكيك أشياء العالم الذي يسكنها، إلى وحدات دلاليّة جزئيّة التماسا للحقل الدلالي العام الذي حبك به السيد حافظ رؤيته للعالم مسرحيا، والتي يصنعُ من خلالها الوعي الجمعي لمجتمع فرّقته مآسيه، وأوجاعه، ووحّدته اللغة والإشارة والعبارة. فالوعي لدي الكتاب صناعة، وإعادة تشكيل لرؤية فكرية ما عادت تناسب عصرها، ولا تضارع موضوعها. واللغة الحواريّة هي المادّة الخام، لتمثيل مجتمع غائب، قد أشكل على الفهم، واستعصى على الإدراك، ولم يعد القبض عليه متاحا إلا حُلُما.

إنّنا نتوقّع أن نلفي فروقا بادية في إجلاء الموقف من العالم بين السرد الروائي والعمل المسرحي. فالشكل في حدّ ذاته مضمونٌ، وفكرٌ. وأن نعبّر بالرواية يختلفُ كثيرا عن التعبير من خلال الدراما، كما يختلف عن التعبير من خلال الشعر. فالجنس الأدبي مؤسسة جماليّة وفكريّة على حدّ سواء. إن قدرة المسرح ما بعد الحداثي –بشكل خاص-على الاشتباك الجريء مع الهيكل الاجتماعي وعلى التحليل النقدي للبنيات السياسيّة تتجاوز بكثيرٍ قدرة النص الشعري والنص السردي بما يتسمان به من

ظرفيّة منعزلة نسبيا. فالمسرح انخراط وتمثيل للواقع النثري والمعقّد بشكل مباشر. فاللغة هنالك ليستْ وحدها التي تصنع الدلالة، وإنما الديكور، وهيئة الشخصيّات ولباسها ولهجة التخاطب وعنصر الألوان، وعناصر فنيّة وجماليّة أخرى، ممّا لا يتوفّر لجنس الرواية أو الشّعر.

لقد أشاد السيد حافظ امبراطوريّة المسرح، كما أشاد بالتوازي مع ذلك امبراطوريّة السرد، ومحرق اهتمامنا هنا هو أن نقتحم هذه الامبراطوريّة من الدّاخل، ونفكك رموزها، ودلالاتها، وطرائق اشتباكها مع الواقع المصري بتواريخه وأحلامه وأوهامه. وسننتقي من أجل ذلك مجموعة "بوابة الميناء"، بكل ما يوحي به هذا المكان، الذي يتوسّط عالمين. عالم البرّ بكل تناقضاته وإكراهاته وأوجاعه، وعالم البحر بما يلقي من ظلال الرهبة والرغبة، والعمق والسطح، واللانهائي.

إذا كانت الشخصيّات في السرد الروائي كائنات لغويّة، تتقمّص الغياب، فإنها في الدراما كائنات من لحم ودم، تتقمّص الحضور، وتباشر الفعل السياسي والاجتماعي مستعينة بروافد من طبيعة العمل التمثيلي. ورغم أنها على صلة مباشرة بالواقع، فهي تقف على أرضه، وانطلاقا منها تتبادل الأدوار، إنها تجري الكثير من التغيير على معايير هذا الواقع، وتخترق الكثير من سماته وتنتهك طبيعته الزمانيّة والمكانيّة. فهي بين الواقع والخيال، وبين المعقول واللامعقول، وبين الدرامي والكوميدي، وتضع نفسها في صلة مباشرة مع المتلقّي (المتفرج)، فعينٌ عليه وعينٌ على الذّات، تقرأ نفسها في تحديقاته، وتفاعلاته، وانفعالاته. في السرد

الروائي يجادل النقد ما بعد الحديث ويراهن النقاد على الشراكة بين منتج النص ومتلقيه إذا تعلق الأمر بالسرد الروائي أو القصصي أو الشعري. وفي الإنتاج المسرحي يتعدّد صانعو الدلالة ويتوزّع المعنى المسرحي بين المنتج والمخرج والمتفرّج والقارئ. وبتعدد الشركاء يكاد المعنى يزداد إبهاما، وتكثّرا، وتشتّتا. وبقدر ما نستمتع بالقطعة المسرحيّة قراءة أو تمثيلا بقدر ما يزداد تأويل المعنى انفتاحا هو أقرب إلى الخصوبة منه إلى الإشكال، وإن كان هذا الإشكال متعمّدا استفزازا للمتفرّج ورجّا لوعيه وحسّه النقدي. لقد دأبت أفواج المهتمين بالمسرح على التردّد على المسارح في بعض الدول العربيّة، غير أنّ معظمهم يغشونها من أجل الضحك والتنفيس عن الروح المعذّبة من صلف الواقع وقساوته. وهم بالتالي لا يلتقطون إلاّ السطح من العمل الإبداعي، ولا يتصيّدون إلاّ الفكاهة والنكتة والدعابة، في عجزٍ واضح عن الذّهاب أبعد من ذلك. ويأتي عمل الناقد للحفر عميقا في دلالة العمل المسرحي النوعي، البعيد عن العمل التجاري الاستهلاكي، الذي يعمِّي على الواقع بدل أن يدلّ عليه.

عرفنا السيد حافظ في الرواية صانعا للوعي، وممثّلا لهموم الوطن، وأوجاعه، ونريد أن نبحث عن الرسالة التي تختفي في ثنايا إنتاجه المسرحي. ممّا لا شكّ فيه أنّ العقيدة الفكريّة والجماليّة للأديب لا تتغيّر من جنسٍ أدبي إلى آخر، ولكنها تتأثّر بطرق التعبير الجمالي من جنس أدبي إلى آخر، كمّا ونوعا. إنّ الأدوات الفنيّة التي هي من طبيعة العمل

المسرحي تختلف بالضّرورة عن أدوات التعبير في السرد الروائي. وهذا الاختلاف بين الجنسين من شأنه أن يصنع الفارق من حيثُ كتلة الوعي السياسي والإيديولوجي الذي يسكن العملين. والكشف عن المعنى يتوسّل في العمل المسرحي آليّات تجعله أكثر قبولا لدى المتلقّي لأنّه يخاطبُ بلغة واحدة فئات اجتماعيّة متباينة في مواقعها الطّبقيّة ومواقعها في النظام الثقافي الذي يسود الجميع.

بوّابة العالم:

قد يكون الأدب بكلّ تشكيلاته الجماليّة والموضوعاتيّة، سبيلنا إلى المعرفة الإنسانيّة. إذْ لم يعد همّ النقد الأدبي ما بعد الحداثي توسّل الأدبيّة، وتنكّب المتعة الجماليّة. "لقد شغلت أدبية الأدب حيّزا عريضا في البحث النقدي على مدى قرونٍ، وما تزال تفعل، غير أنّ جهودا خارقة قد جاءتْ لتكشف أشياء أخرى من وراء ومن تحت أدبيّة الأدب"(١). وإذا كانت خصوصيّة العمل الدرامي، هو قابليّته للعرض على الركح، والتّجسيد الفيزيائي للشخصيّات والمواقف المسرحيّة، فإنّ هذه الميزة لا تُطلَبُ لإثارة المتعة الجماليّة وإثارة الضّحك الكرنفالي، من أجل تبديد الجديّة والصّرامة التي يتوخّاها العقل؛ "كم من مرّة قيل إنّ ضحكة المشاهد في المسرح تكون أعرض كلما كانت الصالة ممتلئة أكثر؟ كم

---

(١) عبد الله الغذّامي، النقد الثقافي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط الثالثة ٢٠٠٥، ص ١٣.

من مرة لوحظ من جهة أخرى أنّ الآثار المضحكة ليست قابلة للترجمة من لغة إلى أخرى، ولأنها متعلقة بالتالي بالآداب وبأفكار مجتمع معين؟ ولكن بما أننا لم نفهم أهمية هذا الواقع المزدوج رأينا في الهزل مجرد فضول يتسلى فيه الفكر ورأينا في الضحك بالذات ظاهرة غريبة، معزولة دونما علاقة مع النشاط البشري"(١). إنّ ما يدرأ هذه النظرة الحسيرة للهزل في المسرح هو أنّ الضحك خاصيّة إنسانيّة، وإنّه نتيجة مفارقات عقليّة، وخروج عن المألوف، ونتيجة غرابة وانحراف عن العقل والمنطق الخالص. ومن مهام النقد المعاصر الكشف عن سيمياء الضحك داخل المسرح، وتخطّي الرؤية الشعبيّة المبسطة لهذا الأسلوب في صناعة الوعي لدى الجمهور العريض. إن الذي يحرّك الشخصيّات المسرحيّة، ويشبكها في علاقات تمثيليّة هي الدوافع الإيديولوجيّة المتخفيّة خلف الضّحك والسخرية، وأحيانا الصّرامة الزائدة عن الحدّ. إنّ الحديث عن الإيديولوجيا يحتد كلما فقد المجتمع استقراره، نتيجة لازدياد معدلات الحراك الاجتماعي، وتضارب المصالح الطّبقيّة، واختلاف رؤيات العالم(٢). وذلك في اعتقادنا هو الدّافع إلى الكتابة الأدبيّة التي تروم إحداث التغيير على مستوى الوعي الجماعي للناس، من أجل

---

(١) هنري برجسون، الضحك، ترجمة علي مقلد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، لبنان، ط ٢٠٠٧، ص ١٢.

(٢) انظر كارل مانهايم، الإيديولوجيا واليوتوبيا، ترجمة محمد رجا الديريني، شركة المكتبات الكويتيّة، ط الأولى ١٩٨٠، ص ١٤.

إنتاج الثورة وتحقيق التحول الاجتماعي. ذلك هو يُصطلحُ على تسميته المقاومة الثقافيّة وبطريقة جمالية.

في المجموعة التي بين أيدينا، والتي تحمل عنوانا دالاّ "بوابة الميناء"، نلفي أنفسنا ونحن ندلِفُ إلى الخطاب المسرحي، عند باب من أبواب العالم النثري، والمنحطّ للبشر. عالمٌ هو الرمز المكثف لكلّ أشكال الرذيلة. فإذا كان الميناء هو نقطة فاصلة بين البرّ والبحر، بين الواقع والخيال، بين العمق والسّطح، بين اليوتوبيا والإيديولوجيا، أو قل بين المعلوم والمجهول والمحدود والمطلق، فإنّ الشخصيّات التي تقف في هذه النقطة الفاصلة قد غدتْ كائنات لغويّة، ورقميّة، دون هويّة اجتماعيّة ودون ذاكرة تاريخيّة، ولا موقع اجتماعي أو طبقي. إنّهم ثلاثة رجال دون أسماء، تفرّق بينهم أرقام اعتباطيّة غير دالّة، وشرطيّ هو الآخر دون اسم، تحرّكه مجموعة من المبادئ والقيم النظريّة التي تصطدمُ مع واقع إشكالي، لا ينسجمُ مطلقا مع المخيال الاجتماعي للشرطي.

الميناء - كما سبق وأن قلنا - هو الفضاء الثالث بين حدّين اثنين، متناقضين من حيثُ الدلالةُ والبعدُ. فإذا كان البرّ هو فضاءٌ لعالم الناس الذي يعجُّ بالمتناقضات والأهواء والإيديولوجيّات، والعصبيات والأساطير، فإنّ البحر هو المطلق المبرّأ من كلّ أطماع وأهواء البشر، يملك القدرة على الإفناء كما يملك القدرة على منح الحياة والجمال والعمق والجلال. إنّه نقطة الانتظار التي يعتصمُ بها الناس في انتظار

ساعة الخلاص، والانتقال في الزمان، من مكان إلى آخر، طلبا لشكل آخر من الحياة، هو أجمل وأطهر، وأخفّ حملا. الميناء هو لحظة التأمّل في المصير والمآل، انطلاقا منهتتطلّعُ الذّات إلى الأعلى وإلى الأسفل، توازنُ مصيرا هو بصدد التشكّل، لم يأخذ بعدُ عمقه، ولا حجمه. وإنّما هو وعدٌ بالتحقّق، ولكنّه مجهول الهويّة، ينطق بلغة خرساء، تصنعُ أصواتا بلا معنى. "تأتي السّفن من كلّ صوبٍ....تتحدّثُ بلغات لا أعرفها، من بلاد مليئة بالغرائب والعجائب، وأنا لا أفهم لغتهم ولا كتاباتهم"(١) . يفصلنا البحر عن عالمْ مجهولٍ، غائبٍ، ومريبٍ، يبعثُ على الرّهبة والمهابة، لكونه غيرَ محدّدٍ. إنّه عالم مشكّلٌ من لغات لا نعرفها ولا نفهم رسائلها. فهي أشبه بأصوات الطّبيعة الفجّة. أصواتٌ هي الضّجيج الذي يملأ الوعي بالصّخب احتجاجا على اللاّمعنى والخواء والفراغ القاتل، والضّمور. تتجمّع في الميناء كلّ لغات العالم المنحطّ وتتخاطب فيما بينها بما يشبه هدير البحر الرّهيب، والمتوعّد، وأمواجه التي تلوّحُ بالويل لمن يقتربُ من حافّتها. كلّ لغات العالم تتجمّع عند نقطة الميناء لتتوزّع في المكان، وتوزّع أسباب الحياة على الأموات الذين ما فتئوا ينتظرون قدومها ويتطلعون إلى مدّها وجزرها. الرّجال الثلاثة ينتظرون السفن للتّزاحم بالمناكب على الغنائم، والشرطيّ يحرس

(١) السيد حافظ، بوّابة الميناء ومسرحيات أخرى، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة، ط الأولى ٢٠١٨، ص ١٥.

المكان، ويتقمّص هيئة الفضيلة التي تترصّد الرّذيلة لتقاتلها، وتدرأ شرّيّتها عن عالم الأسياد الذين نصّبوه أمينا على مصالحهم، وجنديّا على عتباتهم، لا يفهمُ إلاّ لغة العبيد التي نشأ عليها، لا يتقنُ إلاّ الطاعة ذات البعد الواحد، طاعة من يملك حقّ الحياة والموت، تحت مسمّيات النظام والقيم، والدّين والشرف. وهي مقولات صنعها عبر تاريخ طويل من القهر والاستبداد والإخضاع. الشرطيّ مقولة إيديولوجيّة ثابتة، ومتعالية على واقع البشر، تشكّلت بدافع قوّة ميتافيزيقيّة مبهمة، مستعصية على الإدراك، خارج دائرة الوعي والإرادة الحرّة للناس. وهي مقولة تحظى بكثير من المهابة والتقديس في البلاد العربيّة لاقترانها بالقوة القاهرة، التي تأتي من الأعلى ولا رادّ لها. إنّها قوانين السيّد الملزمة وهي التي تمدّ في وجوده، وتعمّق من غياب خطاب الرفض والمقاومة. وسنجدها تحظى بالحضور المهيمن، في كثير من المواقف المسرحيّة، لكونها حاملة لبرنامج سردي يتعارض من حيثُ الجوهر مع ذلك الذي تحمله الشخصيّات المسحوقة والتي تقبع في القاع السّحيق للمجتمع، قانعة بدور التابع.

هنالك شخصيّة مسرحيّة أخرى تنبثق عن العقيدة الفكريّة للكاتب وهي مستوحاة من عمق التاريخ الإسلامي، وهي ذات حمولة إيديولوجيّة معتبرة. إنّها شخصيّة أبي ذرّ الغفاري، ذلك الصّحابي عالي الصّوت، والذي يحظى بنبوءة الرسول الكريم عليه الصلاة والسلام. فيموت وحيدا، لأنّه عقله المتمرّد يضعه في الاتّجاه المعاكس لزمنه. وتقتضي

هذه الشخصيّة نقيضها في المجتمع، وهو السلطان، بكلّ ما في الكلمة من ثقل إيديولوجي. هذا هو العالم الذي سنحفر فيه في هذه الدراسة المركّزة، والتي سأضمّها لكتابات باحثين آخرين، يشاركونني همّا علميّا لا يرتوي، وأسأل الله أن ألحق بهم طولا وعرضا، وأن أضاهيهم أنفاسهم العلميّة التي لا تضاهى، وأن أقبض على عقولهم المستعصية على الإدراك، والله المستعان.

عقيدة المقاومة:

لقد هيّأ لنا الكاتب بوابة نلج بها سمّ الخياط، وجعلها في عمق الفضاء الثالث، وهي نقطة هجينة على الحدود، وبين الفرجات، تتوسّط عالمين. إنّها نقطة برمائيّة تحوز طرفي العالم ببرّه وبحره. فإذا كان الميناء في العالم الروائي لحنّا مينة عالما للكادحين والبؤساء، والحاملين لهمومهم وأوزارهم، فإنّ الميناء في هذه المسرحيّة أكثر من ذلك بكثير. إنّه كلّ ذلك مضافٌ إليه مبدأ التناقض. الميناء أكثر شريّة من البرّ، والبرّ أقلّ خيريّة من البحر، وكلاهما يجتمعان في النقطة الصفر للوجود. منه تنطلقُ الذّات تبحثُ عن امتلائها، وتكابد خصومها، وتسابق أوجاعها. فإذا كان الإنسان من وجهة نظر برنار شو "هو نتاج المجتمع، وأنه في ذات الوقت سيّد نفسه"(١) فإنه لدى سيّد حافظ نتاج لروحه المتمرّدة

---

(١) رشاد رشدي، فن كتابة المسرحيّة، الهيئة العامّة للكتاب، ط ،،،٢٠٠٨ ص ١٣٩.

ولعقله المتوثّب، والرافض لكلّ أشكال الصّغار والإذلال من قوى الاستبداد. لا يخلو الفنّ من فكرٍ، وإن الاستعانة بالرموز التاريخيّة للأمّة التي تحوّلت من حالة الدّنس إلى حالة القداسة يغدو مشروعا إبداعيّا بالغ الأهميّة في مرحلة ما بعد الحداثة، حيثُ فقدت قناعات الإنسان كلّ مشروعيّتها وصدقيّتها، بفعل تناقضات الواقع الجديد، المفرغ من كل منطق والخالي من كلّ معقوليّة. إنّ واقع المجتمعات العربيّة اليوم تحوّل إلى مسرحيّة عابثة لا مكان فيه لقيم الخير والعقل، ولا دور فيه للفضيلة. إنّ كلّ شيء خاضعٌ لأهواء أفراد معدودين، فما وافق هواهم فهو الحقّ وما خالفة فهو الرّذيلة. أضحى الحاكم مركز الكون، وجوهر الوجود، وعجز ت إرادة المسحوقين عن تغيير هذا الواقع، أو تعديله لصالحها. فكان لا بدّ من ثورة على مستوى الوعي، ولا بدّ من أدوات ثقافيّة وجماليّة لخلق حقيقة مضادّة وشبكة قيم بديلة. هذا العبء الثوري ينهض به المثقّفون والمبدعون، من خلال سرديّات المقاومة، التي تحشد كل ما لديها من بلاغة وتمثيل من أجل صناعة خطاب الرفض. انطلاقا من هذا الإدراك الموضوعي لوظيفة الأدب بكلّ أشكاله يُعَدُّ استدعاء المقدّس التاريخي آليّة جماليّة داعمة لتعزيز رسالة الفنّ، وإفراز النظام الثقافي الذي يروم تثبيته في واقع المجتمع. إنّ استحضار شخصيّة أبي ذر الغفاري لا يمكن أن يُنظرَ إليها معزولة. فأبو ذرّ رمز لعصر ومجتمع وتاريخ، وهو بشكله ذاك حركة من حركات التاريخ التي يمكن أن تكرّر نفسها، وتسْتَعاد شروطها الموضوعيّة، لتنتج ثورة كتلك

التي سعى أبو ذرّ لإنتاجها. ولماّ لم يجد نظيرا له ينهض معه، نهض لها وحيدا، فاستحقّ أن يموت وحيدا ويُبعثَ وحيدا، فهو أمّة، وليس فردا، يحمل مشروع ثورة متجدّدة، يمكن استنساخها في كلّ العصور.
سنعود الآن إلى القِطَع المسرحيّة التي تنسجمُ مع فكرة الدراسة، ونحاول التماس المعنى من خلال البناء المسرحي، والعلاقات المسرحيّة. سنشرعُ في المسرحيّة الأولى بعنوان "بوابة الميناء". واللافتُ في هذا العنوان-وهو مدخلنا الطبيعي لكلّ عمل-هو أنّه يؤشّر للبدايات الأولى. والبداية في الفعل التّمثيلي من الميناء، وقد سبق وألمعنا إلى بلاغته الرمزيّة، في مطلع هذه الدراسة. والبوابة هي كذلك وليست شيئا آخر، لكبر حجمها، فهي المدخل للميناء، والميناء مدخل للبحر، والبحر هو الكون الأعظم، وجامع أسراره، يحوي من أخبار الأولين والآخرين ما يعجز العقل البشري عن الإحاطة به. كم من قرية مطمورة بداخلة، وكم من سفينة يحتفظ بها في عمقه، ولا يسلمها لبشر، وكم من قوم ابتلعهم أحياء، وكم من معركة لا يزال يتستّرُ عليها. وإنّ إقامة نقطة التمثيل المسرحي على تخوم هذا البحر لم تكن خيارا بريئا. بل هي محاولة لاستفزازه، أو لاستنطاقه، لعله يبوح ببعض أسراره. والشخصيّة المحوريّة في هذا العمل هي الشرطيّ؛ "والشخصيّة المحوريّة هي الإنسان الذي يخلق الصّراع ويجعلُ المسرحيّة تتحرّكُ إلى الأمام"(١). إنّ

(١) لابوس إيجري، فن كتابة المسرحيّة، ترجمة دريني خشبة، مكتبة الانجلو

البحر والبوابة والميناء، إنّ كلّ ذلك موظّفٌ توظيفا رمزيّا، وهو من روافد الشخصيّة المسرحيّة. إنّ هذه الأخيرة لا تعني شيئا إذا كانت معزولة عن المكان. فالشرطيّ على سبيل المثال، يزاول عمله في الميناء، ويبسط سلطة الدولة من خلاله، وينزّل منظومة القيم والقوانين الموكلة إليه من خلال هذا المكان. وبعيدا عنه يتخلّى الشرطيّ عن وظائفه، ويُجَرَّدُ من سلطته التي اكتسبها من خلال انتمائه إلى المؤسّسة الأمنيّة.

إنّ الشرطيّ ممثّلٌ لسلطة الدولة بكلّ ما تعنيه تلك الهيئة النظاميّة من قوّة وهيمنة ومهابة؛ ومن ورائها شبكة من القيم والقواعد والعلاقات بين مجتمع العاملين في الحقل الاجتماعي والسياسي والاقتصادي. فالشرطيّ هو العصى التي تسهرُ على تطبيق القوانين وحفظ النظام القائم. ويقابل هذه القوّة في المسرحيّة التي نتعامل معها الرجال الثلاثة. واللافت فيهم هو عددهم. فهم ليسوا مفردا وليسوا مثنّى. إنهم جماعة، والجماعة تمثّلُ الكثرة في العدد والضّعف في القوّة الماديّة. وسيواجه هؤلاء الرجال رجل الشرطة، بصفته ممثّلا للنظام، وسنشهد خلال تطور العقدة واطّراد الأحداث بزوغ عوامل أخرى، من طبيعة عجائبيّة، أسطوريّة، سيقتْ إلى الحلبة لغرض جمالي وإيديولوجي في نفس الوقت.

المصرية بالاشتراك مع مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر،(دون ذكر السنة) القاهرة، ص ٢١٢.

يمضي الحوار بين الرجال والشرطي بطريقة فنيّة مطعّمة بروح السخرية والفكاهة. فمقابل القوّة التي يمثلها الشرطيّ لا يملك الرجال إلاّ السخرية يواجهون بها خصمهم. وفي هذا السياق تنبثق مشكلة بالغة التعقيد يلمِحُ إليها المشهد المسرحي وهي علاقة الحاكم بالمحكوم. ويحيلنا هذا الموقف بالضّرورة إلى المشهد السياسي والثقافي الذي تخلّق فيه هذا العمل. لقد دأبنا في مطارحاتنا السابقة، وفي أكثر من موقع أن الأديب أوالكاتب، ومهما كان الوضع الحضاري الذي يحتضنه، فإنه كائنٌ إيديولوجي بالضّرورة. إنه –أثناء الكتابة-لا ينطلق من فراغ إيديولوجي، وإنّ تحيّزاته ستعبّرُ عن نفسها انطلاقا من الوعي الجمالي الذي يتمتّع به، ومن خلال الرؤية الفنيّة التي تدفعه للكتابة والإبداع. إن التوجه الفكري للكاتب سينبثق من رحم اللغة والتّمثيل الدرامي بكلّ أشيائه وكلماته. إنّ فكره سيترك طعمه المميّز في اللغة، الروائيّة أو القصصيّة أو الدراميّة. لننظر في مراحل الحوار الدّائر بين الرجال الثلاثة والشرطي. يظهر الرجال الثلاثة مجتمعين في نقطة واحدة، وفي انتظار السفن القادمة من وراء البحر، تحمل معها خيرا كثيرا. يعبّرُ أحد الرجال عن دهشته لخلوّ البحر من هذا القادم من بعيد، الذي سيجلبُ أسباب الحياة لمن هم بالدّاخل. ثم يلمحُ رجلٌ ثانٍ شرطيّا يمشي باتّجاههم، ويدعو صاحبه إلى سؤاله عن القوارب والسفن القادمة، فهو بحكم الجهة التي يُمثِّلها لا بدّ وأن يكون على علمٍ بها. يسأل الرجل معبّرا عن فيض من السّخرية لا يُخطئه الإدراك: "الشرطيّ هو الحكومة، والحكومة

تعرفُ كلّ شيء....إنّه يقتربُ منّا وسوف أسأله"(١). يظلّ القارئ من خارج العمل متردّدا في تأويل هذه الإجابة، ذات الدلالات المتناقضة. فهي تبدو وكأنها تعبّر عن سذاجة الفئة الشعبيّة البسيطة التي تنظر إلى رجل الأمن وكأنّه هو اليد الطّولى للحكومة. فهو يعلم علمها ويبطشُ بطشتها، وهو الذي يملك حقّ الموت والحياة. ومن ناحية أخرى يمكن أن نقلب التأويل رأسا على عقب، لنفهم منه طعم السخرية التي تبدو في طريقة الربط بين الشرطي والحكومة، وهي طريقة آليّة، تسخر من الشرطي ومن الحكومة أكثر ممّا تسخر من الرّجل البسيط والساذج الذي يعظّم رجل الأمن ويهابه لعلاقته بالسلطة. ويؤكّد هذه الدلالة ما ذهب إليه الرّجل الثاني عندما أجاب صاحبه ساخرا: "أيّ شرطيّ يا أبله؟....الشرطيّ آخر من يعلم"(٢). والواقع أنّ اختلاف الرجلين هو كناية عن اختلاف الرأي العام المصري، وإن شئنا العربي بخصوص مسألة الوعي السياسي، وعلاقة الحاكم بالمحكوم. والذي يؤكّد هذا التنوّع والاختلاف في الأوساط الشعبيّة هو وجود رجل ثالث، يتوسّط الرجلين الأول والثاني، ويبدو موقفه وكأنه توسّطٌ بينهما، بحيثُ يربط علم الشرطي بعلم الشعب. فإذا كان الشعب لا يعلم فإنّ الشرطيّ لا يمكنه

---

(١) السيد حافظ، بوابة الميناء، ومسرحيّات أخرى، الهيأة العامّة المصريّة للكتاب، القاهرة، ط الأولى ٢٠١٨، ص ٩.

(٢) م ن، ص نفسها.

أن يعلم. الرجل الأول يمثّل الفئة الشعبيّة الأكثر سذاجة، والقل نضجا، فهي بالتالي تنظر إلى السلطة الحاكمة بكثير من المهابة والتقديس. ذلك أن هذه السلطة من منظور تلك الفئة الشعبيّة، هي التي تُمِدّ الناس بأسباب الحياة والتي تشرفُ على جلب الرزق الذي ينتظره الناس في الميناء. أما الفئة الثانية فهي الخطاب المضادّ، الذي يسخر من الشرطي، ويعتبره الأداة غير الواعية للنظام، يوظّفها للقمع والمنع والمراقبة والمعاقبة. أما الفئة الثالثة فهي وسطٌ بين الموقفين، تحاول أن تربط الشرطي بعمقه الاجتماعي والانحراف به عن البعد السياسي.

إنّ العلاقة بين الشخصيّات المسرحيّة في مطلع المشهد الأول تركّز التفكير في العلاقة بين خطاب السلطة والخطاب المضاد. إنها علاقة القوّة والهيمنة التي تتعرّض للاختراق من قبل الطرف المناوئ. فالشخصيّة المحوريّة التي تضطلع بوظيفة إيديولوجيّة دعائيّة تواجه خصومها المناوئين لها. "والخصم هو ذلك الشخص الذي يكبح جماح البطل المهاجم الذي لا يعرفُ في هجومه رحمة ولا هوادة؛ إنه ذلك الشخص الذي يركّز ضدّه صاحب تلك الشخصيّة العاتية جميع قوته وكلّ ما أوتي من حيلة وحسن تدبير"(١). ومن أدوات المواجهة بين الشرطي والرجال الثلاثة اللعب على الإغراءات وعلى غسل الدّماغ وتحويل الإرادات في الاتجاه المعاكس. يحاول الرجال الثلاثة إغراء الشرطي

(١) لابوس إيجري، فن كتابة المسرحيّة، ص ٢٢١.

للتخلي عن مهمّته في حماية السفن الوافدة إلى الميناء، والسطو على ما فيها من خيرات مقابل اقتسام الغنائم. ويُجهد الرجال الثلاثة في تزيين الأمر للشرطي لجلبه إلى صفّهم والتخلي عن السلطة التي نصّبته. ويواجه الشرطيّ هذا المسعى من خلال اللّعب على ورقة الأخلاق، والضّمير، والأمانة الموكلة إليه. فالشرطيّ مؤتَمَنٌ على ثروات الناس، وعليه أن يؤدّي مهمّته على أكمل وجه، مهما كان المقابل هزيلا. فالالتزام من قبل الشرطي كان إراديّا، واختياريّا. لقد اختار رجل الأمن أن يشغل هذا المنصب، وهو على دراية بضعف المقابل المادّي، ولم يكن ملزما بالانخراط في هذا السلك النظامي. إنّ مهمّته تبدو حياديّة، لا علاقة لها بالتحيّز الإيديولوجي في ظاهرها، ولكنّها في الجوهر منها تتكشّف عن طابعها السياسي المتجذّر، سواء أدرك الفاعلون الاجتماعيّون ذلك أم لم يدركوه. إن جهاز الأمن هو أداة أمنيّة تتحمّل عبأين ثقيلين، أحدهما ظاهرٌ، وهو حفظ الأمن وسلامة المواطنين، أمّا الوظيفة الثانية، والأكثر أهميّة وخطورة، فهي الدفاع عن النظام السياسي القائم بكلّ الأدوات المتاحة.

عودة إلى المواجهة الخطابيّة بين رجل الشرطة، الذي يمثّلُ النظام الحاكم وبين الرجال الثلاثة الذين يعبّرون عن الشعب الفاقد لنقطة ارتكازه، والذي بات يعاني من فقدان كلّ أسباب الحياة.

"الرجل٣ : نحن نسأل عن سفنٍ تأتي من بعيد يحملها البحر إلينا، محملة بالجوز واللوز والبندق.

الرجل[2] : وسجائر أجنبيّة نظيفة.

الرجل[1] : ولحمٌ مستورد من الأرجنتين وأستراليا وأمريكا والمكسيك.

الرجل[3] : وآه لو تحمل إحدى السفن مليون طن حشيش وأنبوبة كوكايين حتّى يكون للشعب مزاجٌ معتدل

الرجل[2] : نريد سفينة كبيرة... كبير... كبيرة... كبيرة تحمل لنا كلّ شيء"(١).

لقد تتابعت تدخّلات الرجال الثلاثة دون أن تفصل بينها كلمة للشرطي. فقد كانت اندفاعتهم للتعبير عن حاجياتهم متسارعة، تعكس رغبة قويّة في إفحام الشرطي، وجعل حجّته هي السفلى. يوجدُ إمعانٌ في جعل الشرطي محلّ سخرية وتهكّم من قبل العامّة. فإذا كان هذا الشرطي تابعٌ لجهاز الدولة التي تمنع المتاجرة بالمخدّرات، فإن الرجال يجعلون من هذه الممنوعات حاجة من حاجات الشعب التي يُعبَّرُ عنها في العلن، ويُرادُ لها أن تدخل إلى البلد في رابعة النّهار. لقد أصبحت تلك الموادّ المخدّرة مطلبا شعبيّا معلنا، وذلك مؤشّر لحالة الإحباط التي تمكّنت من الفئات المسحوقة، والتي لم تعد تشكّل فئات هامشيّة تعيش النبذ والطّرد؛ بل إنّها فئات عريضة من الشعب، تمثّل الأغلبيّة الصّامتة التي لا تعلنُ عن نفسها، ولا تكشفُ عن هويّتها الاجتماعيّة، رغبة في العيش في قلب الظّلام. من ناحية أخرى تُعتَبَرُ اندفاعة الرجال الثلاثة في الكلام،

---

(١) بوابة الميناء، ص ١٠.

ومغالبة الشرطي في ذلك، إمعانا في السخرية منه، وجعله محلّ تندّرٍ وتفكّه. وهو أيضًا سلوكٌ يكشفُ عن حالة البؤس التي أحيلَ إليها الشعب. هذا الشعب يفتقرُ إلى كلّ شيء، وكل ما يفتقرُ إليه يأتيه من وراء البحر. إنّها حقيقة شعبٍ لا يأكلُ من عمل يديه، ولا يصنعُ رغيفه في بيته، دع عنك أن يصنع سلاحا أو دواء، أو طائرة. وإذا كانت العلاقة بين المسرح والواقع متينة، فإنّ البعد المعرفي لهذا الشكل من التّمثيل يتلبّس طرائق متنوّعة لتوصيل الفكرة، ومن بين هذه البدائل أسلوب الهزل، لسهولة تلقّيه من قبل الجمهور. إنّ أيّ خطابٍ ساخر يحوّل النظام بكلّ رموزه إلى شيء تافه، هو محلّ قبول واسع من طرف الجمهور المتفرّج، بسبب الاحتقان والكراهيّة بين الحكام والفئات المسحوقة. "يتولد الهزل عندما يعرض علينا شيء-كان محترما في السابق-كتافه أو كمنحطّ (.......) ولكن وبدون الذهاب إلى مثل هذا البعد من السهل أن نرى أن تحويل الرسمي إلى مبتذل، والأحسن إلى أسوأ مضحك؛ فالنقل المعاكس يكون مضحكا أكثر"(١). في الدول البوليسيّة، يصبحُ رجال الأمن مستهدفين ليس لذاتهم، وإنّما لما يمثّلونه. وهم يتحوّلون إلى أعداء ويُنالُ منهم من خلال تحقيرهم والتّقليل من شأنهم، وتشييئهم. وذلك هو السبيل المتاح لتقبيح النّظام الحاكم، وإسقاط رموزه، أخلاقيّا وإيديولوجيّا. إنّ أجهزة

---

(١) هنري جيمس، الضحك، ترجمة علي مقلد، وزارة الثقافة، سوريا، ٢٠٠٨، ص ٨٣.

الأمن واجهة بشريّة تخفي قبح العالم وتداري انحطاطه الذي تصنعه حفنة من البشر من خلال السيطرة على المال. وإنّ وظيفة الأدب هو إسقاط تلك الواجهة من خلال اللغة، والصّور التّمثيليّة (images représentatives)، والرموز.

إن اختلال التوازن في توزيع الكلمة على الشخصيّات المسرحيّة لم يكن اعتباطيّا، أو عفويّا؛ بل إنّه إجراء مقصود، للدّلالة على أنّ صوت الشّعب المسحوق والمقهور أكثر حضورا في هذا العمل المسرحي، وهو بالتالي أكثر حضورا في المجتمع الذي أُنْتِج فيه هذا العمل الإبداعي. ولتأكيد هذه الواقعة تعلو أصوات السخرية ويمثّلها الرجال الثلاثة على صوت الجِدّ التي يمثله الشرطي. وللتصدّي لهذه المعادلة يلجأ الشرطيّ إلى إنكار وجود الشعب. وهو بذلك يعبّر عن القطيعة بين السلطة السياسيّة والرعيّة. إنّها حالة الإنكار والتّجاهل التي يعامل بها الحكّام شعوبهم. "الشرطي : الشعبُ تعبان !! الشعب خرمان !! ماذا يريد الشّعبُ؟ أين هو؟ (......) أخبرني أنت من هو الشعب؟ هل هو طويل؟ قصير؟ سمين؟ نحيف؟ شاب؟ عجوز؟ طفل؟ من هو الشعب؟"(١). إنّ تجاهل الشرطي للشّعب، وإنكاره لوجوده، ثمّ تساؤله عن هويّته، وعن حاجاته، هي طريقة النظام المستبد لإنكار آخريه، وحرمانهم من حقّهم في الحياة الكريمة، ورفض حقّهم في إسماع صوتهم، وطلب احتياجاتهم الأساسيّة.

---

(١) بوابة الميناء، ص ١٠-١١.

إنها استراتيجيّة النظام في الالتفاف على صوت مناوئيه.

يلجأ الشّرطي إلى السخرية هو الآخر للردّ على خصومه بأسلوبهم. فالجناس الموجود في عبارتي تعبان/ خرمان، والطباق بين عبارتي طويل/ قصير، وسمين / نحيف، وشاب /عجوز، كلّ ذلك يوحي بنبرة ساخرة. ويتابع الرجل مقارعة الشرطيّ على نفس الإيقاع، وبنفس الروح السّاخرة، والممعنة في استفزاز أطراف الحوار. يجيب الرجل٣ على سؤال الشرطي: "أعتقد أنه امرأة...أنثى وليس ذكرا"(١)، وتُذَيَّلُ الإجابة بملاحظة تفيد بأن الرجل٣ (مسطول)؛ والعبارة مأخوذة من اللّهجة العاميّة، وتعني أنّ المتحاور هو في حالة سكر، فما يقوله لا يُعتدّ به، أو أنّه ما يناسبُ سؤال الشرطي تحديدا. فالشرطي طرح أسئلة ساخرة، فأُجيبَ عنها في حالة سكر. وأفادت هذه الإجابة أنّ الشعب أنثى وليس ذكرا. ولعلّ في هذا التوصيف العبثي والساخر ما يفيد بأنّ الشعب طرفٌ سالبٌ، غير قادرٍ على الفعل والمقاومة التي تقتضيها سياسة النظام المستبدّ. إنّه طرفٌ سلبي من حيثُ اكتفاؤه بانتظار ما تأتي به السفن من رزق، فهم شعبٌ عاطلٌ عن العمل وعاجزٌ عن الإنتاج.

يستمرّ الشرطي في لعبة الأسئلة الساخرة والعابثة، ليتحوّل المشهد إلى كرنافال استعراضي بين شرطي ورجل من عامّة المجتمع. يسأل الشرطي محاورَه إن كان رأى هذه الأنثى وهل هي جميلة أم قبيحة، وهل هي

---

(١) المصدر نفسه، ص١١.

شريفة أم مومس، وما لون شعرها، وهل هي متزوجة أم عزباء؟ وهي -كما هو واضحٌأسئلة ساخرة، ولا يُتَوقَّعُ لها إلاّ إجابة عابثة تحوّل حياة المجتمع إلى واقعة تافهة، مفرغة من المعنى ومن الجدوى. إنّ أسئلة البشر إذا خالفت العقل والحكمة والمنطق العملي، حوّلت الوجود كلّة إلى لحظة سقوط عدمي، لاأخلاقي. الأنثى الذي يسأل عنها الشرطي غادرت البلاد ذات مساء أو ذات صباح، ذات وقتٍ ما. إنها إجابات مبهمة مغمورة بالسخرية، ومفتوحة على حقل دلالي غير ممنوح، يحتمل تأويلات متباينة إلى حدّ التناقض.

إن حوار الشرطي مع الرجال الثلاثة قد سقط في اللامعنى واللاجدوى، وأضحى العنوان الكبير لتفاهة المجتمع الذي أنتج هذا العمل المسرحي. لا شيء أبلغ تعبيرا من اللغة عن الشرط الإنساني، والوضع الحضاري لمجتمع ما؛ إن أيّ منطوق يصبّ مباشرة في العمق الثقافي للناطق والمنطوق له. وإنّ أيّما حوار لغوي يدور بين الشخصيّات المسرحيّة أو الروائيّة هو أثر ثقافي يُدرَجُ في تصنيف الجماعة المتحاورة ضمن سياق مجتمعي ما.

يحاول أحد الرجال المحاورين للشرطي استدراجه إلى موقفٍ جديد، ضمن استراتيجيّات الإغواء والجذب، والإيقاع بالضحيّة. لقد تحوّل الشرطي إلى هدف للاستدراج، والمكيدة، وفقد مهابته التي أحاطته السلطة الوصيّة بها. لقد أُريدَ للشرطيّ أن يكون العصى الغليظة التي يُقمَعُ بها الرّعاع، وتُساقُ بها الخراف الضالّة، وتؤدّبُ بها القطعانُ

الخارجة عن الصفّ، باسم المحافظة على القيم والأمن العام ومصالح الناس. غير أنّ هذه الخراف الضالّة تمكّنتْ من اختراق مهابة الشرطي والتجرّأ على سلطته، من خلال دعوته إلى التواطؤ على حمولة السّفن القادمة من وراء البحر، للسطو عليها، والاستمتاع بما فيها من متاع. وذلك كفيلٌ بالتخلّص من الفقر والخصاصة التي يعيشها الشرطيّ رغم ولائه للنظام. يطلب الرجال الثلاثة من الشرطي غضّ الطرف عنهم للسطو على السفن وسرقة حمولتها مقابل اقتسام الغنيمة. غير أنّ الشرطي يتصدّى لهؤلاء بخطاب أخلاقي، "أنا لا أستطيعُ أن اسرق، الأمانة...الأمانة... أنا الشرطي الأمين... لا يمكن أن أسرق أيّ شيء. لقد منحوني لقب أمين الشرطة"(١). يظهر الشرطي ولاءه للمؤسسة التي أنتجته، ويدافع عن ولائه بكلّ ما أوتي من بلاغة وإصرار. وأكثر من ذلك، فإنّه في لحظة من لحظات الضّعف، يُقرُّ بوضعه البائس، وبأن ما يتقاضاه من مرتّبٍ لا يتّسع لجميع حاجاته. وهو يستهلك معظم رزقه من ثروة أبيه التي ورثها. ويترك ذلك انطباعا، أنّ الشرطيّ يمهّد للانضمام إلى اللّصوص، بحجة شعوره بالظلم الاجتماعي. غير أنّه ينتبه في الأخير إلى نفسه، ويراجع محاوريه بأنّه لن يخون مبادئه، ولن يتخلى عن المؤسسة التي تستخدمه. لقد أفاض الرجل١ في الدفاع عن طريقة تمرّده على الظلم الاجتماعي الذي يكابده هو وأهله، والتهميش

---

(١) بوابة الميناء، ص١٢.

الذي خضعت له أسرته. فالقيم التي تصنعها المؤسّسة الثقافيّة وتعمل على إشاعتها لدى الفئات الشعبيّة الواسعة، تُستعملُ لتبرير بؤسها ووضعها الأقلوي، وتعمل على تأبيد الهيمنة على المسحوقين من قبل النظام المستبدّ. وإزاء تناقض القيم الأخلاقيّة الشائعة مع الواقع المادّي للناس، يضعف الإيمان بالخطابات الأخلاقيّة، ويسهل تقويضها وتدنيسها بحيثُ تتحوّل إلى أفيونٍ للمضطهدين. "لا تحدّثني عن الشرف يا أحمق؛ كن لصّا وصلّ وافتح المذياع على محطّة القرآن الكريم...أو محطّة تراتيل الإنجيل...وستكون في نظر الناس شريفا....الشرفُ الحقيقي في بلدنا غباء، والخيانة في بلدنا شرف"(١). لقد كان خطاب الرّجل[١] خطابا تقويضيّا، وهادما لكل خطابات السلطة التي يمثّلها الشرطي. وقد ورد مطوّلا ومعزّزا بالواقع المادّي، والنظام الثقافي الهجين الذي يخضعُ له المجتمع المصري والعربي عموما، إذا أردنا أن نعطي للإبداع طابعا عربيّا. فكل الشعوب العربيّة تعيش أوضاعا ماديّة متقاربة، وتخضعُ لنفس التناقضات، والإكراهات. إنّ القطيعة بين خطاب السلطة والواقع الموضوعي هي من العمق ما يجعل تجاوزها أمرا متعذّرا. إنها قطيعة تلقي بالمواطن إلى حافّة الجنون، ومن رحمها يتخلّق الخطاب المتطرّف، ذو النّزعة التّدميريّة. وهو خطابٌ عدمي لا يؤمن بالعقل ولا بالمبدأ، والقيمة العليا لديه هي القوّة. وبسبب ذلك تعرفُ المجتمعات العربيّة،

---

(١) المصدر نفسه، ص ١٧.

بشكل خاصّ اضطرابات اجتماعيّة حادّة، وصراعات عنيفة وحروبا أهليّة متكرّرة، وذلك بسبب فقدان الإنسان العربي إلى قيم الكرامة والحريّة، والحق في الحياة.

يطرح الحوار المطوّل الذي دار بين الشرطي والرجل[١] مشكلة أخلاقيّة وفلسفيّة شائكة في الثقافة العربيّة. ما هي طبيعة العلاقة بين فلسفة الأخلاق، من ناحية، وبين الواقع الموضوعي من ناحية أخرى. وبعبارة أدقّ ما هي حدود العلاقة بين الانتماء الطّبقي للفرد ووعيه الأخلاقي ووضعه المعرفي؟ يجادل المفكّرون الماركسيون بأن الوضع المادّي للبشر هو الذي يحدّد وعيه، ويذهب الفلاسفة المثاليّون إلى أن وعي البشر هو الذي يحدّد وضعهم المادّي. والوعي هنا يحظى بالأسبقيّة في الوجود، وهو وعي نظري ليس له موضوع. أي أنه الوعي بالفكر، أو بعالم المثل، التي على أساسها ينبني الواقع المادّي والوضع الطّبقي. غير أن الفكر الجدلي يذهب إلى القول بجدليّة العلاقة بين الوعي والوضع المادّي. فكلاهما يتأثّر بالآخر ويؤثّر بالقدر نفسه على الإنسان. وإذا حاولنا أن نُسقِط هذه النظريّات على الشخصيّات المسرحيّة في العمل الذي بين أيدينا، فإنّه بالإمكان تعقّب الخلفيّة الإيديولوجيّة الماكرة لخطاب رجل الشرطة، والذي لا يمكن أن نفهم مواقفه بمعزل عن المؤسّسة التي أنتجته. يُدرّبُ رجال الشّرطة على الطّاعة غير المشروطة لقواعد السلوك المجتمعي الذي يؤطّر عملهم. كما يُدرّبون على الامتثال لمسؤوليهم، وتنفيذ الأوامر التي تصلهم من الأعلى. والتخلي عن المهام

أو مخالفة التوصيات يُعتَبَرُ خيانة عظمى، تدينهم وتهدّد وجودهم الموضوعي، كما تدينهم سياسيّا وأخلاقيّا. لذلك يرفض الشرطي بقوة التجاوب مع أفكار الرجال الثلاثة الذين كانوا يدعونه للتعاون معهم.

يمثّل الرّجال الثلاثة الجانب الكوميدي للمسرحيّة، ذلك الذي يعطي للعالم بعده العبثي، ويُجسّد اللامعقول الكامن في الرجل المصري، وإن شئنا التعميم قلنا العربي. إنّ العقل العربي ما بعد الحداثي مؤسّس على العقيدة العدميّة، وهذه العقيدة منشؤها التناقض الرهيب بين الخطاب والواقع. فالكلمات في الوعي العربي لم تعد تنطبق على الأشياء. فالديمقراطيّة مثلا أصبحت مرادفا للقمع، والوطنيّة أضحت مرادفا لقداسة الحاكم، وحبّ الوطن لا يخرج عن كونه حبّ الحاكم، والعدالة تعني ثراء أصحاب السلطة والمال. وهكذا. فالحق لا يكون كذلك إلاّ إذا امتلك القوّة. ولا يتمتّع بالقيمة الذّاتيّة.

بينما كان الرجال الثلاثة يراودون الشرطيّ لاستدراجه لمشروعهم أطلّ مركب صغير وجميل من عرض البحر. وانخرط الرجال والشرطيّ معه في حوار لمعرفة هويّته. وذهب الرجال الثلاثة إلى أنّه رجل أعمال، ليكشفوا من خلال هذا الظنّ عن أفكارهم، والتمثيلات السلبيّة للشّعب الخانع، والمغفّل الذي لا ينهض للدّفاع عن مصالحه. نجدُ أيضًا تمثيلا سلبيّا لأصحاب رؤوس الأموال الذين يتحكّمون في اقتصاد البلاد وفي عقول المواطنين وأرزاقهم. لقد وقع تمثيل المقاولين على أنهم محتالون، ومخادعون، يبتزّون أموال المستهلكين بالتّحايل عليهم.

يخاطبُ الرجل[٢] الوافد من عرض البحر قائلا له: "أنت رجل استثماري....نحن أعبط شعب.....شعبٌ أبله....تستطيع أن تدفع أيّ رشوة وتحصل على أيّ ترخيص وتبيعُ لنا الهواء...قل إنّني أبيع لكم هواء القدس أو هواء مكّة، أو هواء معتّق منذ عهد النبيّ سليمان، منحن سنشتري....شعبنا سيشتري...وسوف تربح وتربح. ولو شاركت أبناء الوزراء والمسؤولين، ستصبح في لحظات الرّجل الاستثماري الأمين"(١). عندما نراقبُ توزيع الحوار بين الشخصيّات عندما حضر الوافد الغريب، سنلاحظ هيمنة الرجال الثلاثة على الخطاب، فقد كانوا يتدخّلون تباعا، ويتعاقبون على التعليق دون أن ينتظروا الردّ من الطّرف المقابل، وكأنّ حكمهم وخبرهم قطعيّ، ونهائي ويقيني. كما يعني ذلك أيضًا، أنّ الردّ على كلامهم عديمُ الأهميّة ما داموا ينطقون اعتباطيّا، واستنادا إلى عفو الخاطر، وما تسوقه الذّاكرة الشعبيّة من تصوّرات وأحكام قيمة مسيئة للذّات. إنّهم يمثّلون شعبا "عبيطا"، أي مغفّلا، وذاكرته محشوّة بالأساطير والخرافات. ويكفي أن يدّعي المستثمرُ أنّه يبيع سلعة مباركة في الأولين والآخرين، حتّى يقبل عليها الناس شراء وتخزينا، تبرّكا بها. يُلمِعُ الكاتب في هذا السّياق إلى الجانب الخرافي في الثقافات الشعبيّة في الوطن العربي كلّه؛ وأنّ مصدر هذه الخرافات هو الوعي الدّيني المشوّه. كما يُلمعُ أيضًا إلى ضعف الوعي السياسي في

---

(١) بوابة الميناء، ص١٨-١٩.

الطّبقات الشعبية التي لا تنمو لديها الملكة النقديّة؛ ولذلك فهي ميّالة إلى قبول الخطاب الرسمي، باعتباره من المسلّمات. توجدُ قضيّة أخلاقيّة بالغة الخطورة يدلّ عليها خطاب الرجل[٢] الذي كان يرافق الضيف الغريب. إنّها مسألة الفساد المالي الذي يدمّر ثروات الأمّة وقيمها، ويفقدها نقاط قوّتها. ولقد كان هذا الفساد سببا مباشرا في كثيرٍ من الهزّات الاجتماعيّة والصدامات السياسيّة بين أطراف المعادلة الاجتماعيّة في المجتمعات العربيّة. وإذا كان الفساد المالي والسياسي مشكلة دوليّة، ولا تقتصرُ على العرب أو العالم الثالث، فإنّ الذي يضاعفُ من آثارها السلبيّة في الدول العربيّة هو أنّها نافذة في أجهزة الحكم المستبدّ وهي بعيدة عن المساءلة والمعاقبة. يوجدُ تحالفٌ لا يُخطئه الإدراك بين السلطة السياسيّة والفئة المهيمنة على المال. وإنّ هذا التحالف الأبدي يسبب متاعب كبيرة للفئات المسحوقة، إضافة على كونه تدميرٌ لقيم المجتمع وتغييبٌ للعدالة.

والسؤال الذي يخطر بالبال الآن، متعلّقٌ بجماليّات الخطاب المسرحي الذي حمِلَ هذه المضامين الإيديولوجيّة، ومنحها بعدها الفكري وحجمها الفلسفي. من الطّبيعي جدّا القول أنّ إحدى ركائز الخطاب المسرحي هو الحوار، ولكن أكثر من ذلك أنه حوار ينساب دون تكلّفٌ أو تشنّج، فدرجة الانفعال تتطوّر بصمتٍ، والحماسة في الكلام تدفع بالشخصيّة إلى مضاعفة وجودها من خلال اللغة، ومن دون تكلّفٍ. لنتأمّل هذا المقطع:

"الرجل ١ : عندنا لك أفكار...أن تبيع ماء الصّنوبر وتقول إنه ماء صحّي

من ينابيع الحياة.

الرجل ٣ : أو مشروع آخر، تشتري الطّماطم والخضراوات مثلا من الفلاحين وتغلفها وتقولُ إنّها خالية من الكيمياويّات وتضرب السّعر في مائتين، وستبيع"[١].

فاقتراحات الرجلين تنضحُ بالسخرية، ومع ذلك فهي تلامسُ أمراض مجتمعيّة مؤلمة، في مجتمع يكابد شقاء وتعاسة أخلاقيّة لا شفاء منها. إنّ المنتجين للخيرات الماديّة في البلاد العربيّة يُسوّقون سلعتهم من خلال الكذب والغش والتّزوير، ولا يبالون إنْ هم سمّموا العباد وخرّبوا الأمم؛ فلا يهمّهم إلاّ رصيدهم البنكي. يمرّر الكاتب هذا النّقد الاجتماعي من خلال الحوار الساخر، والذي يبدو وكأنّه بريء، وعفوي. إنّ كلمات الرجلين تنبئ عن موقع اجتماعي أقلّوي، قد ألف مكر الخطابات الرسميّة، وحيلها في تمرير مصالحها، وتسويق أفكارها، وتأبيد هيمنتها. والردّ السّاخر على مثل هذه الخطابات هو ردّ بليغٌ وقويٌّ ونافذٌ، وأثره لدى المتلقّي مهيمن.

أمّا شخصيّة الشرطي، وإن كانت موالية لمؤسّسة حكوميّة، وهي بالتالي متحالفة معها، إلاّ أنها تؤكّد بُعدها الشعبي، ودونيّتها الاجتماعيّة مقارنة بمن يستخدمونها، ويستعملونها أداة للقمع. لمّا طلب الضّيفُ من الشرطي أن يخبر العمدة بقدومه، وبأنه يرغبُ في لقائه، أنكر أنّه مؤهّلٌ

(١) بوابة الميناء، ص ١٩.

للدخول على العمدة، والمثول أمامه. "أنا أقابل العمدة؟ غير معقول....أنا رجلٌ بسيطٌ.... شرطيٌّ بسيطٌ لستُ ضابطا ولا أحمل شريطا. إذا أردت أن تقابله أنت، فاذهب إليه بنفسك وقابله في الحال...وستُفتَحُ لك الأبواب....أنت أكيد ضيفه"(١)؛ يبرزُ هذا الردّ نظرة تبخيسيّة للذّات، سبّبتها علاقات سيطرة واستعباد، تمارسها السلطة مع مستخدميها، وتعتبرهم أدوات للسيطرة والتحكّم. لقد دأبت السلطة السياسيّة المستبدّة على اعتبار أفراد الشعب آخرين، لا يرتقون إلى صنف الآدميّة، وقد رُصِدوا لخدمة السيّد المطلق الذي يملكُ حقّ الحياة والموت. وإنّ مرحلة ما بعد الحداثة، والتحوّلات العميقة التي مسّتْ الأنظمة السياسيّة في العالم، وشيوع فلسفات حقوق الإنسان، إنّ كلّ ذلك لم يغيّر من الواقع السياسي في الدّول العربيّة؛ وكلّ ما حصل هو أنّ أدوات القمع أضحت ناعمة، ومخادعة؛ الأمر الذي يكشف أنّ فهم ظاهرة الاستبداد السياسي في العالم العربي لا يمكن فهمها بمعزل عن التحولات العالميّة وبمعزل عن العولمة التي تبتلعُ الشّعوب غير المحصّنة، وغير القاصرة عن حماية ذاتها. إنّ النظرة التّبخيسيّة للذّات التي بدتْ على الشّرطي، لمّا التمس منه الوافد الأجنبي أن يقترب من العمدة، هي نفسها التي تسكن الفئات المسحوقة وتُشِلُّ قدرتها على مقاومة مضطهديها. فجهاز الشرطة، وجهاز العدالة، ومؤسسات الإدارة ما هي إلاّ أدوات للسيطرة

---

(١) المصدر نفسه، ص نفسها.

والضّبط، في أيدي السلطة الحاكمة. وبما أنّ هذا النصّ أُنتِج من قبل مثقف عربي، وفي بلدٍ عربيّ، فإنّ فكرته يمكن إسقاطها على العالم العربي كلّه. نقرأ احتقارا للذّات في خطاب الشرطيّ طيلة مساجلاته مع الرجال الثلاثة، كما نُلفي نفس الخنوع والهلع الذي أصاب الشرطيَّ لما علم أن الضيف الأجنبي هو "الموت"؛ فبدتْ عليه علامات الاضطراب والهلع وشلّت فيه القدرة على التّفكير الموضوعي. قد يكون الموت في هذا السياق هو السطلة الأعلى التي لا يردّ قضاؤها، ولا يصدُّ بطشها. "سأذهبُ إلى الضّابط، لا سأذهبُ إلى المأمور....لا ....سأذهبُ إلى اللّواء.....لا سأذهبُ إلى الوزير.....سأذهبُ إلى العمدة"(١). كما نقرأ خطابا مضادّا من قبل الرجال الثلاثة الذين يشكّلون موقف إدانة للواقع العربي، ولنظام الحكم بكلّ أطرافه. ونقرأ في كلماتهم روح السخرية والاستهزاء من المواقف الدراميّة. فقد قابلوا هلع الشرطي أمام الموت بعبارات كوميديّة.

"الرجل١ : العمدة في الحفل.

الرجل٢ : إلى الحفل.

الرجل٣ : إلى الفندق"(٢).

إنّ اندفاعة ساخرة تطبعُ لهجة الرجال الثلاثة، فهم قد حشروا أنفسهم

---

(١) بوابة الميناء، ص ٢٠.
(٢) المصدر نفسه، ص نفسها.

في الموقف العارض، وتناسوا المهمّة التي دفعتْ بهم إلى الميناء، وهي السّطو على حمولة السفن الوافدة من وراء البحر. ورغم الخطر الذي يمثّله هذا الزائر، إلاّ أنهم لم يستشعروا خوفا ولا رهبة، كالتي شعر بها الشرطيّ. والحقيقة أنّ هذا الأخير قد شكّلته ثقافةُ ترهيبٍ وتدجين، جرّدته من القدرة على حماية الذّات، أو التفكير العقلاني والحرّ والمستقل عن المؤسّسة. أما الرجال الثلاثة، فقد شكّلتهم ثقافة الرفض لكلّ أشكال الهيمنة، والتفكير خارج إطار المؤسسات الرسميّة، التي تمنع كل تفكير خارج بنيتها الإيديولوجيّة، وخارج مصالحها الخاصّة.

هناك بنية فكريّة إيديولوجيّة ترتبت عن نظام ما بعد كولونيالي، تمّ ترسيمه في الثقافات الرسميّة للشعوب العربيّة من أجل تأطير العقل العربي فلا يخرج عن حدوده المرسومة له، من قبل المركز الحواضري. هذه البنية تتخلّل نظام التعليم العمومي، وتتخلّل الدّساتير ومنظومة القوانين التي تشرّعها الدول المهيمنة على مجلس الأمن، والمثقف العربي الذي ينتج عن هذه المؤسسات يفكّر في غالب الأحيان في إطار هذه البُنى، ويتأثّر تفكيره بإيديولوجيا الاستعمار ووكلائه دون أن يشعر. ولا يُفلِتُ من تأثير هذا الفكر الموَجَّه إلاّ من مكّنته تركيبته النفسيّة وتربيته الأسريّة، وظروفه المجتمعيّة، ووضعه الاجتماعي الأقلّوي من الاستقلال عن التّفكير المؤسساتي والتمرّد على الطبقة المهيمنة، ومن يقف وراءها خلف الحدود.

في المشهد الأول من هذه المسرحيّة ذات الطابع الاجتماعي تتوزّع

الشخصيّات الفاعلة إلى ثلاثة أقطاب؛ قطب النظام الحاكم الذي يختفي ويدفع بمن يُمثّله، وقطب رجل الشارع الذي يظهرُ بكل ثقله الإيديولوجي وحضوره الكوميدي اللافت، ولغته الشعبيّة الساخرة؛ التي تعمدُ إلى إثارة الضّحك بوصفه سياسة تمثيل إيديولوجي. ذلك أنّ "الضّحك مخلخلٌ للأحاديّة والجديّة المتزمّتة، وعامل محرّر من الخوف والإكراهات. لقد قامت ثقافة الضّحك كنقيضٍ للثقافة الرّسميّة؛ فالإنسان ينتصر على السّلطة والخوف والموت من خلال الضّحك"(١). تلعبُ السّخرية إذا في التمثيل ما بعد الحداثي دورا جوهريّا في إدانة المؤسسات الرسميّة. والقطب الثالث يفد من وراء الحدود، بوصفه قوّة ميتافيزيقيّة مبهمة، ذات تأثير حاسم على سير الأحداث، بحيثُ أنّه نقل المشهد إلى مكان آخر، وفاعلين آخرين، فاتّخذتْ الأحداث سيرورة أخرى، فجَّرَتْ دلالات إضافيّة لم تكن في حسبان المتفرّج أو المتلقّي. ومن ثمّ، فإنّ استراتيجيّات التأويل قد تغيّر من منحاها، دون أن تغير من طابعها الإيديولجي. ويبقى الغموض الذي يحيط بشخصيّة الموت هو المتحكم في سير الأحداث، وهو الذي يثير حيرة القارئ الضّمني حول دلالة هذه الشخصيّة، الوافدة من وراء البحر، كناية عن طبيعتها المختلفة.

في المشهد الثاني نبقى برفقة الرجل[٢] فوق خشبة المسرح، وبقعة ضوء

---

(١) عبد المجيد الحسيب، الرواية العر بيّة الجديدة وإشكاليّة اللغة، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد-الأردن، ط الأولى ٢٠١٤، ص٦.

مسلّطة على رأسه، حتّى تُسلّط عليه أبصار المشاهدين وأسماعهم. فهو وحيد، يلقي بخطاب فلسفي، يناجي الموت تارة، ويدين مجتمعه الفاسد تارة، وينهي خطابه بتنزيه ذاته وتبرئتها من أخطاء عصرها، ويتوعّد بهزيمة الموت. يُقر في البداية بضعفه، ووحدته، فهو فاقد لنقطة ارتكاز، محروم من رافد العائلة، مجرّدٌ من معالم الهويّة الاجتماعيّة. فاقد لمن يُسنده، ويعضده، ويجعل حياته ممكنة. ومع ذلك فهو موجودٌ وجودا فعليّا، يؤهّله لإدانة شريّة العالم وانحطاطه، واستحقاقه للهلاك والفناء. "الموت جاء للمدينة...هل مدينتنا تستحقّ أن تموت كلّها؟ نعم.. لأنها مدينة فاجرة...ترتدي قناع الفضيلة في المناسبات الدّينيّة...بلد لن يقبل الله صلاته واستغاثته من كثرة ما اقترف من ذنوب ومعاص (......) الموت جاء للمدينة ليحصدها بقبضته. الله غاضبٌ على المدينة فأرسل الموت ليأخذها أخذ عزيزٍ مقتدر"(١). يواجه الرجل٢ الجمهور بخطاب ديني، موغلٌ في الأصوليّة. فالتطرّف من الشرّ والأذى يولّد تطرّفا في ردّ الفعل. وتتحوّل اللغة إلى مفردات إدانة وإهانة. ويتحول العالم كلّه إلى بؤرة شرٍّ ماحق، ينتج الرذيلة، ويهين الفضيلة، ويدوس على آخريّة الآخرين، ويستعبدُ المعذَّبين ويستخدمهم في مصالحه الخاصّة، دون مقابل. إن المجتمع الذي يدينه الرجل٢ يستحقّ أن يزال من الوجود، لأنّه يفسدُ وجود الآخرين المحكومين، الذين لا يملكون تغيير واقعهم.

---

(١) بوابة الميناء، ص ٢٢.

إنّ المجتمع إذا راكم من التناقضات ما لا يتحمّله وجود البشر، استحقّ الفناء، والانفجار الشّامل لمكوناته. والمجتمعات العربيّة بما آل إليه واقعها من مفارقات ومآسي تنبئ بفنائها وتحللها، وتبشّر بتفككها المكارثي. ونعتقد أنّ الواقع العربي اليوم، وإن مكّنته الامبرياليّة العالميّة من جرعات حياة مؤقّتة، إلاّ انه آيلٌ إلى الانحلال الذي لا شفاء منه إلاّ بإعادة بناء الكيان المادّي والبشري والروحي للأمّة. وهو ما لا يبدو ممكنا في المنظور القريب، نظرا لتغوّل الغرب الكولونيالي وإصراره على تمسّكه بمقامه الحضاري المتفوّق. وإني أراهنُ على أن شخصيّة الموت في هذه المسرحيّة ما هي إلاّ رمز للخطر الذي يتهدّد العرب والقادم من وراء البحر. فهو قوّة ميتافيزيقيّة، -رغم طبيعتها الماديّة- تنذرُ بدمار شامل للعرب الذين استحقّوا هذا التهديد بسبب حالة الضّعف والفساد الأخلاقي والتخلف العلمي والتّبعيّة المهينة للعدو. إن الموت الذي جاء من خارج الحدود، ومن عمق البحر، لم يأت إلاّ لإغراق الفاسدين الذين يعتدون على إنسانيّة الإنسان. غير أنّ الرجل[٢] يستدركُ أنه منزّه عن فساد قومه، وأنه ضحيّةُ همجيّةِ المترَفين، الذين يستعبدون الفقراء، ويمتهنون كرامتهم. وهو لا يستحقّ مصيرهم. من أجل ذلك قرّر أن يقاوم الموت، وأن يهزمه. "أيها الموت أنا لن أدعك تسرقني ....لن أدعك تسرق ما بقي من أيامي وأحلامي...أنا أقدم إليك لأهزمك

ولأطردك من هذه المدينة حتّى يُقال أنّ رجلا هزم الموت مرّة"[١] ويقال أن رجلا هزم امبراطوريّة الشرّ بعقله المتدفّق، وروحه المتمرّدة، بإرادته الفذّة ومقاومته العنيدة. رجلا يهزمُ أمّة. رجلٌ واحد أطلّ برأسه من عمق التاريخ البشري فيغيّر العالم ويبنى حضارة ويؤسّس مدارس لتخريج أفواجٍ من العظماء ومن الرجال الأبطال، كل واحد منهم يحمل مشروعا كونيّا، لا يحدّه أفق، ولا يعجزه أحد، ولا يصدّه عدوّ. إنه خطاب نبوّة، هذا الذي يواجه به الرجل[٢] عالمه المنحط، ويتصدّى من خلاله للموت، وما الموت إلاّ الخطر الداهم من وراء البحر. جاء ليقتل من لا يستحقّون الحياة، لأنهم أفسدوا طعمها.

يمكن للموت أن يكون استعمارا، أو عدوا أو وباء لا يبقي ولا يذر، ويمكنه أن يكون عقابا إلهيا ماحقا. وبقدوم هذا الزائر العجائبي ندخل وقائع المشهد الثالث. ومكان أحداثه هو قاعة الحفلات بالفندق، وزمن الاجتماع ليلا. أمّا الشخصيّات التي تنشّط هذا المشهد فهو المستثمر السياحي، والضابط، وقائد الحرس والشرطي الذي يرافق الموت، والموت نفسه، الذي سيحدثُ حضوره هلعا شديدا في القاعة.

المستثمر السياحي يتقدّم خطيبا إلى المنصّة، بحضور رجال الأعمال والعمدة، ليعرض مشروعا سياحيّا واعدا، ومبشّرا بأرباح مغرية. يفتتح المستثمر السياحي خطابه قائلا: "إنّني سعيدٌ أن أكون هنا اليوم، وأقف

---

(١)- المصدر نفسه، ص نفسها.

أمامكم واضعا بين أيديكم المشروع الضخم الذي سيجلب الآلاف بل الملايين من السائحين إلى البلاد، وهو مشروع "منتجع للعراة"(١). لقد بدا هذا العرض غريبا ومثيرا لدّهشة والاستنكار، فهو يخدشُ الحياء، ويخرق قيم المجتمع، ويدنّس المقدّسات، ولا يعبأ إلاّ بالوعد المادّي. ولكي يبرّر المستثمر السياحي موقفه، ويمرّر مشروعه، يستندُ إلى روح العصر ومقتضيات الحداثة التي تجعل من الغاية والمنفعة مبرّرا لكل سلوك. والحقيقة أن الكاتب في هذا السياق يشيرُ إلى ما ثورة ما بعد الحداثة، التي أعقبت فشل مشروع الحداثة الغربيّة. فقد كانت الفلسفات الغربيّة في مجملها تستندُ إلى قيم العقل والفضيلة وحقوق الإنسان، وإلى نقاء الهويّة والقيم ذات المرجعيّة المسيحيّة. وكانت الحكومات الغربيّة في تلك الأثناء تعيش أسوأ فتراتها. فقد عرفت حقبة التنوير حروبا بينيّة مدمّرة، انتهت بحوبين كونيّتين، دمّرتا الضّمير الإنساني، وأعقبتهما خيبة أمل مريرة من القيم التي كان الغرب يبشّر بها. لقد تغيّرت كثيرٌ من القيم التي كانت المجتمعات الأوروبيّة تدين بها، وأضحت الأعراف والتقاليد التي كانت محلّ تقديس غير ذات معنى، ولا علاقة لها بالميتافيزيقا، وإنّما هي من صنع البشر. "إنّ ما بعد الحداثة تسعى في النهاية إلى إدخال الأعراف والافتراضات وتقويتها، بقدر ما هي تريد

---

(١) بوابة الميناء، ص ٢٣.

تدميرها وتهديمها"(١). إنّ سياسة ما بعد الحداثة تستهدفُ مراكمة الربح المادّي، ومبدأ اللّذة وهما القيمتان العليتان في الحياة. وكلّ شيء أضحى هدفا للتسويق والتشييء، بما في ذلك الإنسان، امرأة كانت أو رجلا. ومع زوال المقدّس بفعل العلمنة، وموجة الإلحاد في أواخر القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين، ومع مقولة "موت الإله" التي أعلن عنها نيتشة، أضحى جسد المرأة محلّ استثمار سنيمائي وتجاري وسياحي. وأصبحت تكنولوجيا التّجميل تستقطب استثمارات ضخمة، في مجال التمثيل السنيمائي والمسرحي كما في مجال الحقل السياحي الذي يتطلّب كلّ أشكال المتعة والرفاهيّة للوافدين. ويغدو التّفكير في القيم والعادات والتقاليد عائقا في وجه الاقتصاد العالمي الذي خلق معايير أخلاقيّة غير مألوفة في كلّ الثقافات. وفي المشهد الذي نحن بصدده، يبشّرُ المستثمر السياحي بمشروع "منتجع العراة" الذي يستقطبُ السّيّاح الباحثين عن اللّذّة والرفاهيّة. ويحدّثنا التاريخ المعاصر الخاص بالمدينة الأوروبيّة عن ظهور حدائق عموميّة خاصّة بالعراة، يُحْضَرُ دخول الكاسين إليها، وعن ظهور شواطئ للسباحة خاصّة بالعراة، وهي ممنوعة على غيرهم من الناس. لقد تحوّل جسد المرأة إلى علامة تجاريّة، وذلك أقصى أشكال التشيّء التي يتعرّض لها الآدميّون فيما بعد الحداثة، وفي الغرب الحديث

---

(١) ليندا هيتشيون، سياسة ما بعد الحداثة، ترجمة حيدر حاج إسماعيل، المنظمة العربية للترجمة، بيروت-لبنان، ط الأولى ٢٠٠٩، ص٦٦.

تحديدا، وفي العالم العربي لاحقا. "يبدو المجتمع الصناعي الذي تشكّل في أوروبا ثم في أمريكا الشماليّة منقسما إلى قسمين من قبل رأسماليّة رعناء، يمثّلها عالم المصلحة الفردانيّة من جهة، الذي يقول شوبنهاور بأنه-من الناحية الجماليّة- عبارة عن خمّارة حاشدة بالسّكارى، ومن الناحية الثقافيّة منفى للمثليين، ومن الناحية الأخلاقيّة وكرٌ لقطّاع الطّرق، ثم العالم الغفل للرّغبة-من جهة أخرى الذي لا يتواصلُ مع عالم الحساب"[1].

وبسبب هذه التبعات التي تنجرّ عن منتجعٍ للعراة أبدى الحاضرون في الفندق امتعاضا واستهجانا في وجه المستثمر السياحي وهي علامة رفض لهذا النوع من اللهج الاجتماعي الذي ينتهك معايير الخطاب المتحضّر. والمستثمر السياحي بدوره يدافع عن مشروعه باعتبار "أنّ العري حقيقة، ونحن كلّنا نتعرّى في بيوتنا؛ والعري أمام الآخرين فلسفة...ألم يكن آدمُ عاريا؟ ألم تكن حواء عارية إلاّ من ورقة توت تغطّي بها عورتها. (.......)، إننا في حاجة إلى أن نتخلّص من الغطاء الوهمي الذي نغطّي به أفكارنا وأنفسنا"[2]. تسعى فلسفة ما بعد الحداثة إلى إعادة الإنسان إلى حالته الطّبيعيّة وتجريده من بعده الثقافي. يعيش

(١)-آلان تورين، نقد الحداثة، ترجمة عبد السلام الطويل، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء٢٠١٠، ص ١١٥.
(٢) بوابة الميناء، ص ٢٤.

الكائن البشري-بخلاف غيره من الكائنات-بطريقة ثقافيّة. فهو مثلا يكتسي بلباس يستر جسده بكيّفيّة تُلَقِّنها له ثقافته المحليّة، وهو يخاطب الناس بلغة تعلمها عن الجماعة التي يشاركها الوجود، وهو كذلك يتناول غذاءه بشكل يميزه عن بقية الكائنات. وكلّ هذه المظاهر الاجتماعيّة تدعو فلسفة ما بعد الحداثة إلى التقليل من جدواها، باعتبارها صنيعا بشريّا، يمكن استبداله بشكل آخر من أشكال الوجود الاجتماعي من أجل تحقيق الربح المادّي وتوفير مزيد من الحريات وتحقيق السعادة.

في رواية لميلان كونديرا، نجد تمثيلا بليغا لفلسفة العري في المجتمعات الغربيّة المعاصرة، حيثُ يصارُ إلى ابتذال جسد المرأة، وعرضه عاريا باستمرار، من أجل تمتيع البصر به. وكانت الشخصيات المحوريّة في الرّواية تدعو إلى العراء وعدم حجب الجسد، بدعوى أن كلّ النساء يمتلكن نفس الأعضاء، وتقدّم نفس الخدمات. كانت والدة "تيريزا" ترفض حرص ابنتها على ستر جسدها، بل وتستهزئ بها كلما رأت حرصها على غلق الباب لماّ تهمّ بالاستحمام. " جسدك لا يتميّزُ بشيء عن الأجساد الأخرى"(١). وتحت هذه الذّريعة تدعوها للتعري وعدم التحفظ من أيِّ كان. تصوّرُ الرواية مجتمعا غربيا مهووسا بالتعرّي مع استفحال ثقافة الصّورة الفوتوغرافيّة والسينمائيّة. إنّ عرض تفاصيل

---

(١) كونديرا ميلان، كائنٌ لا تُحتمل خفته، ترجمة ماري طوق، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط الثانية ١٩٩٨، ص٤٩

الجسد الأنثوي في المشهد السنيمائي أو في المجلات الثقافيّة وفي كلّ المحافل الشعبيّة، غدا مشهدا يوميّا، يبتذلُ الفعل الجنسي، والجمال الأنثوي، ويحوّله إلى بضاعة تُعرض في مؤسّسات صناعة الجنس. كلّ ذلك خدمة لأصحاب الاستثمارات الكبرى في مجال صناعة البورنو، وفي ظلّ رأسماليّة متوحّشة تمتهن كرامة الآدميين، بغضّ النظر عن جنسهم وطبقتهم، وقوميّتهم. وفي ظلّ عالمٌ مفتوح، تهاجر فيه الأفكار بسرعة الضّوء.

إن المستثمر السياحي في النص المسرحي هذا، يدافع عن مشروعه من زاوية المردود الاقتصادي، ويبرره بواقع العولمة الزّاحفة. إنّ العالم اليوم يسعى سعيا حثيثا نحو تشميل الثقافة، حيثُ تضيع معالم الهويّات الأقلويّة، وتختفي الثقافات العالمثالثيّة، وتتعاظم مصالح الرجل الأبيض، وتتضاءل أصوات الرفض والمقاومة. هذا هو الواقع الذي تستشرفه هذه المسرحيّة من خلال المستثمر السياحي. والملاحظ أن أصوات الرفض كانت واهنة، وباهتة، ممّا شجّع المستثمر على المضيّ قدما في تزيين مشروعه، والاحتجاج بالدّليل الاقتصادي. وهي مغالطة كبرى يلجأ إليها فلاسفة الرأسمالية المتوحشة، لأنّ الأرباح الحقيقيّة تصبّ في حساب أشخاص معيّنين، ولا تمسّ عامّة الناس.

ما أن أتمّ المستثمر حجاجه دفاعا عن مشروعه حتّى انطلق الحضور في التصفيق، تماهيا مع دعوته. وقد كان ذلك كناية عن هشاشة الرأي العام في الوطن العربي. فالعرب سرعان ما ينساقون وراء دعوات

الغربنة (L'OCCIDENTALISATION) بدعوى الحداثة والفكر المدني. وفي تلك الأثناء يدخل ضابطٌ بصحبة شرطيّ الميناء، برفقة الموت الذي جاءهم من وراء البحر. غير أنّ مسؤولي المهرجان يتجاهلونه لينشغلوا بكلمة مستثمر التعليم، الذي يلقي خطابا يبشّر فيه بمشروعاته العلميّة والتربويّة. إنّه يعلنُ نيّته في إنشاء أكاديميّة حديثة تضمّ عشرين كليّة تُزرعُ في عشرين محافظة، وتشرفُ على بناء ألف مدرسة عالية. وبموجب ذلك سترتفع مصاريف الطّالب الواحد إلى حدود خمس وعشرين ألف دولارٍ في السنة الواحدة. وترتفع نفقات الطالب الثانوي إلى حدود عشرة آلاف دولار. وإزاء هذه الأرقام الخياليّة التي تفضحُ كذب صاحبها، تنطلق أصوات الاستهجان والاستنكار، من ذلك أحد الحضور يعترض على هذا المشروع الخيالي، ويتحوّل إلى متّهم بالخيانة. إذ يواجهه مستثمر التعليم بتهمة جاهزة: "يبدو أنّك من المعارضة....هذه هي المعارضة وهؤلاء هم أعداء الوطن"(١). وبهذا التّعرض تبزغ ملامح النظام المستبدّ في المجتمعات العربيّة، التي تنظر إلى المعارضة نظرة عدائيّة. إنّها أنظمة لا تتعايش مع الاختلاف السياسي، ولا تقبل الرأي الآخر، بل إنّها تنظر إلى آخرها باعتباره عدوّا يسعى على قتلها قتلا رمزيّا. وبالتالي ترى أنّ من حقّها أن تبادر إلى إزالة المعارضة من الخارطة السياسيّة، لتنفرد وحدها بصناعة

---

(١) بوابة الميناء، ص ٢٥.

الاستبداد، وتصويره بوصفه حكما راشدا، يستهدفُ تنوير الشعب وإسعاده، في انتظار أن يبلغ هذا الشّعب القاصر سنّ الرّشد.

إنّ الأنظمة الشّموليّة تنظر إلى الشعوب المحكومة على أنّها خرافٌ ضالّة، وكائنات قاصرة، لم تبلغ بعد النّضج الذي يمكّنها من تمثيل نفسها واختيار موقفها، وصناعة حياتها، ويتوجّب على من كان ذلك هو حاله أن يعطي كلّ التفويض لمن يحكمه من أجل تحقيق مصالحه. إنّها لغة الاستعمار، قد ألفنا سماعها في خطاباتهم الكولونياليّة، وهي اليوم تتقاطع مع خطابات الأنظمة التي خلفت السلطة الكولونياليّة، وهذا التقاطع يكشفُ على تماثل العقل الكولونيالي مع عقل وكلاء الاستعمار، الذين يحكمون شعوبهم بتفويضٍ من الامبرياليّة العالميّة، وبتزكية من الأمم المتّحدة التي تهيمن عليها القوى العظمى.

إنّ أيّ معارضة للنظام الرسمي تحوّل صاحبها إلى إرهابي، وعميل ومتخابر، وأصولي. فالحياة السياسيّة في الوطن العربي لا تعرفُ إلاّ صوتا واحدا مهيمنا، وكلّ المواطنين منمّطون، على شاكلة السيّد، ولا يتمتّعون بوجودٍ مستقلّ، بل إنّ وجودهم مستَمَدٌّ من وجود الحاكم، وهم مدينون له بحياتهم، ولا يفكّرُون إلاّ من خلال قوالب جاهزة، يتلقّونها في مختلف مؤسّسات التعليم، بدءا من مراحله الأولى، وانتهاء بمراكز العمل التي تؤطّر المستَخدَمين وفق علاقات قوّة ثابتة، وقوانين عمالة تكرّس وضعيّة التابع. ويصرُّ خطاب السلطة على قداسة قيمه التي تستمدّ شرعيّتها من التاريخ الثوري للحاكم، وأحيانا من التّفويض الإلهي، أو

الشعبي، من خلال انتخابات مرتّبة وفق رغبة منظّميها. ما أن أبدى أحد الحضور تعقيبا على مشروع مستثمر التعليم، حتّى صُنِّف عدوا من أعداء الشعب، والوطن، يتعيّنُ عزله، ومعاقبته وتهميشه ضمن الفئات المنسيّة التي لا أحد يشعرُ بغيابها ولا بحضورها. والملاحظ أن الفئات المتحالفة مع السلطة الحاكمة هم من أصحاب رؤوس الأموال الضخمة، على غرار مستثمر السياحة ومستثمر التعليم في هذه المسرحيّة. أمّا الأدوات غير الواعية للنظام، والمشيئة فهي لا تصلح إلاّ لفرض الهيمنة. إنّها لا ترقى إلى صفة الحليف ومزاياه. ولكنّها تسعى من خلال المولاة إلى مراتب الحظوة الارتقاء الطّبقي. إنّ الأخلاق والقيم كلّها في خدمة المصالح السياسيّة، وهي العقيدة الوحيدة التي تؤهّل الفاعلين السياسيين للانخراط في اللعبة السياسيّة.

يطمح قائد الحرس للوصول إلى منصب العمدة، ليس من أجل خدمة قضيّة سياسيّة، أو مصلحة من مصالح الأمّة، ولكن من أجل مكاسب ماديّة واجتماعيّة. "إنّها فرصة عمري التي حلمتُ بها كي أحصل على فيلا بعد التقاعد، وعلى معاش شهري كبير ، أو عمل في مؤسسة كبرى....وكي تشتري زوجتي ملابسها من باريس كما تتمنّى...وكي تستطيع ابنتي السفر إلى تركيا كما تحلم...أنا خادم أسرتي وخادم العمدة...وخادم النظام"(١). إنّ أعوان الحاكم والحرّاس ورجال الأمن

---

(١) بوابة الميناء، ص ٢٦.

بمختلف مراتبهم أدوات يستعملها النظام من أجل بسط السيطرة والتحكم في حركة المجتمع، ومراقبة تحولاتها، التي قد تنحرف عن مسارها الخطّي. إنهم أدوات غير واعية وغير مفكّرة، ولا هي مؤهّلة لرسم استراتيجيّات وإصدار قوانين أو تغييرها؛ وليستْ مؤهّلة لإملاء سياسات ثقافيّة، ولا لإنتاج قيم. بعبارة أخرى إنّ تلك الجماعات الطّفيليّة التي تحفّ بقوى الحكم، كانت على الدّوام القاعدة الصّلبة للاستبداد العالمثالثي. لقد كانت ولا تزال قيدا على عقل الإنسان، وهي تحبسه في أضيق دائرة ممكنة، جاعلة منه أداة الخرافة التي لا تعرف معنى المقاومة، مستبعدة إياه في ظلّ القوانين التقليديّة، حارمة إيّاه من كلّ أشكال الجلال والطاقات التاريخيّة.

نحاولُ الآن تحليل رمزيّة الموت في هذا المشهد، حيثُ يقتحم قاعة الحفلات بالفندق، ويتجلّى لكلّ الحاضرين، ويبدي قدرته على التّدمير من خلال قبض أرواح كلّ من أطلق عليه الرّصاص، أو أراد إخراجه من القاعة بأمرٍ من العمدة. هذا الأخير الذي حسبه مجنونا، وسعى إلى إخراجه لأنّه جاء ليفسد احتفاءهم واحتفالهم وتظاهراتهم الثقافيّة. إنّ شخصيّة الموت تدخل في إطار استحضار العجائبي في العمل المسرحي لمرامي جماليّة وفكريّة وإيديولوجيّة، ويمكن للعقل الناقد استدراجها إلى السطح.

إنّ كلّ شكل من أشكال المعارضة السياسيّة، يأتي ليزعج سكينة الطبقة السياسيّة المهيمنة، وليفسد عليها طريقتها في ضبط الوضع والتحكم

فيه، يُتّهمُ بكلّ أشكال السّوء والدونيّة. فهو إمّا مجنون يُؤخذ بالقوّة ويوضع في مصحّة، ولا يرى النور، وإمّا إرهابي أو عميل أو خائنٌ يساق إلى المحاكم وينهي حياته منبوذا ملوما. ولعلّه لا يختلف اثنان اليوم أنّ علماء العرب وكبار مصلحيها ومبدعيها يقبعون في السّجون، أو أنهم يهيمون على وجوههم خارج أوطانهم، تتلقاهم المخابرات العالميّة وتضطهدهم ، وتبتزّهم من أجل توظيفهم في إخضاع الأنظمة الحاكمة وإذلالها.

نعود الآن إلى الموت الذي اقتحم الفندق على أهله؛ فلمّا تأكّد القومُ من خطورته، فرّوا باستثناء الرجال الثلاثة أو الراقصة، والشرطيّ الذي جاء به بداية. ما الذي منع الرّجال الثلاثة من أن يفرّوا بأرواحهم؟ هل حصلوا على تأمين على حياتهم، فلن يمسّهم الموت، ولن يقبض أرواحهم؟ أم أن غضب الله لا يشملهم، فلم يروا أنفسهم مشمولين بالعقاب؟

هناك زوجة العمدة أيضًا، وهي امرأة مريضة، قد بلغ بها اليأس أنّها ترحّبُ بالموت الذي سيريحها من أوجاعها. أما الرجال الثلاثة فإنّهم لم يفرّوا لأن اللامبالاة واليأس من المستقبل وغياب الأفق وانسداده، كلّ ذلك يجعلهم يشعرون بالتّفاهة التي لا تُحتَملُ، ليصبح الموت والحياة مستويان لديهم. إنّ الرّغبة في الحياة غائبة، بغياب الأمل في المستقبل. ويلخّص الرجل٣ حالة الإحباط هذه بقوله: "أنا يا سيدي رجلٌ على باب الله...كنت أنوي المغامرة والانتحار من كثرة الفراغ الذي أعانيه..لا

أصلّي ولا أدّعي الإيمان ولا أحبّ أن أكون جبانا ولا دعيّا...أنا تابع المال...تابع الدولار في أيّ زمان ومكانٍ، تافه إلى درجة أنّ التفاهة جعلتْ منّي بلطجيا....أضربُ أناسا لا أعرفهم...أضربُ بعض النّاس من أجل البعض الآخر"(١). الرجل٣ هو حصيلة آلة اقتصاديّة رأسماليّة حوّلته إلى كائن يقاسُ بالمال، لا يتجاوز حجمه مقدار المال الذي بحوزته. إنّ الرأسماليّة الهجينة التي ثبّت الغربُ بذرتها في العالم العربي أنتجت مجتمعا معاقا حركيا، ومشوها في وعيه، وغير قادرٍ على التفكير الموضوعي. وبسبب ذلك نرى اليوم أجيالا من الشباب العربي قد بلغ بهم اليأس من المستقبل حدّا لا يُطاقُ، فرموا بأنفسهم في البحر، بحثا عن مستقبل مجهول. وراحوا يلتمسون الخلاص لدى مستعمر الأمس، الذي لا يزال يلقي بآلته العسكريّة على رقابنا، ولا يزال يستعبد حكّامنا ويُلزمهم بخدمة الامبراطوريّة، مقابل حماية وجودهم. يجادل علماء النّفس أن الانتحار يعبّرُ عن رغبة محمومة في الخلاص من تناقضات الواقع وأوجاعه. فالمنتحرُ يرغب في وضع حدٍّ لحياته لأنّ الحياة لديه تقترنُ بالبؤس والشّقاء، وإنهاء الحياة ينهي تلك الحالة المأساويّة.

عندما تبلغ حالة الإحباط درجاتها القصوى، وعندما تغلق كلّ منافذ الرجاء والأمل في وجه الآدميين، وتغيب علامات البهجة من على الوجوه، عندما تُظلِمُ كلّ الأبعاد، وتغلق كل الفرجات التي ينفذ منها النور

---

(١) بوابة الميناء، ص ٢٧.

إلى عمق الذّات الحزينة، عندها يجد الإنسان نفسه على تخوم الجنون، أو على مشارف الفناء الأبدي. فتستوي لديه المتناقضات، كالليل والنّهار، والموت والحياة، والكرامة والمهانة، والوجود والعدم. تلك هي حالة فئات عريضة من المجتمعات العربيّة. عندما نرى على شاشات التلفزة أن شابّا أحرق نفسه، احتجاجا على مظلمة، أو نفّذ إضراب جوع، أو أطلق الرّصاص على مدنيين أبرياء، فتلك هي حالات الإحباط الشديد الذي يولّد ردود أفعالا توصفُ بالجنون. إنّ حالة الرجال الثلاثة، وزوجة العمدة، تعبّر عن تلك الفئات التي أقصاها النظام الثقافي من سجلّه، وحشرها في الركن المعتم من الغرف السفلى، في القاع الأسفل من سلّم القيم.

ومن أجل أن نراقب عن كثبٍ ما يؤول إليه أمر القرية التي وقع عليها غضب الله، فاستحقّت الإفناء، دعونا نمرّ إلى المشهد الرابع؛ وسنرى تفاهة عروض الدّنيا، التي تُسفَكُ بسببها الدّماء، وتزهق الأرواحُ، ويُحتقَرُ الآدميّون على أيدي آدميين آخرين، من نفس الطّينة، ومن نفس الهيئة، ومن نفس الكوكب. إننا نتقاسم الفضاء بزمانه ومكانه، فبأيّ حقّ يحشرنا حكّامه في الزوايا الضيّقة من اليابسة، ويقطعوا عنّا أسباب الحياة بل وينزعون عنّا شهوة الحياة، فنغدو أدوات حديديّة تُضرَبُ بها رؤوسنا.

سنشهدُ أحد هؤلاء الذين طردهم المجتمع من حراكه، فلجأ إلى ركن بيته، وانغمس في العمل التعبّدي لصناعة أشيائه الجميلة التي تشدّه إلى

عالمنا هذا، وتسوّغ بقاءه إلى جانبنا. إنّ التّصوف واعتزال المجتمع هو محاولة لخلق عالم بديل دون مضادّات للسّعادة، ودون أوجاع أو أوبئة لا شفاء منها. إنّ المتصوّف عثر على جنّته المتخيّلة بعيدا عن هرج الناس وصخبهم.

لمّا فرّت الراقصة من الموت لجأت إلى بيت المتصوّف، أو رجل الدّين، تلتمس شفاعته لدى الله، من أجل أن يعفو عن القرية فلا يفنيها بسبب مترفيها. يختزل الصّوفي الكون المضاد، ويؤسس هذا الكون على مبادئ مفارقة، وقيم مختلفة، ومعايير غير مألوفة في عالمنا، وليستْ على مقاسنا. وتمثّل الراقصة الكون الأرضي والسفلي، الذي يحتفي بالجسد ويمجّد طقوس اللذّ ة ويعطّل نواميس السّماء، ويقوّض ميتافيزيقا العقل، وسنن التواصل الاجتماعي. إنّ الراقصة هي القطيعة مع الأديان، والشرائع السماويّة وقيم المجتمع الروحيّة. وعندما تلتقي بالصوفي، فإننا نشهد لقاء الكون بالكون المضاد. في محاولة لإيجاد لغة تواصل بين طرفيهما. إنّا نقف على الحدود بينهما، موزّعين بين رغبتنا في للحياة وإرادة السماء في إفناء كون هجر اللهَ فهجرهُ، وفارق الفطرة الأولى ففارقته كينونته المطلقة، وروحه العليا. تلحّ الراقصة في وساطة الصّوفي، بوصفه خليفة الله في الأرض، والناطق باسمه.

في العمل المسرحي على الخصوص قد يؤتى بالشخصيّات المتخيّلة، ذات البعد الرمزي من أجل تفجير الحقل الدلالي بما تنوء بحمله اللغة. يمكن للشخصيات العجائبيّة أن تغيّر من مدلولها من موقف درامي إلى

آخر. فهي في الميناء ذلك الوافد الأجنبي الذي يشكّلُ خطرا على الأمّة. وهي في حوارها مع الصّوفي عمقنا الميتافيزيقي الذي يمثّل صوتُ المطلق الكامن فينا، وهي بعدنا الروحي المطمور بفعل توغّلنا في الأسفل، وانغماسنا في لغة الجسد. ولكن عندما التحق العمدة بالراقصة والصوفي توسّع مدلول هذه الشخصيّة العجائبيّة طولا وعرضا، وكشف لنا الموقف الدرامي ما كان مخبوءا ومطمورا في لاوعي العمل الإبداعي إن صحّ أن للإبداع منطقة لاواعية. لقد كنّا شهودا على الموقف شبه الحيادي للموت، أمام الحوار العدائي بين الراقصة والعمدة. هذا الحوار الذي تشكّلت من خلاله صورٌ رهابيّة وتحقيريّة لكلّ من تينك الشخصيّتين، في المخيال الاجتماعي لعامّة الناس. الراقصة هي الفئة التي تُصنّفُ دونيّا في المجتمع، ويُنظَرُ إليها بوصفها مفسدة للشباب، ومدمّرة للقيم وهادمة للأخلاق. وهي تدرك أنها كذلك، لأنّ الإعلام روّج هذا التمثيل السلبي في الثقافة الشعبية والثقافة العالمة. إنّها الصّورة العائمة التي لا يخطئها الإدراك.

"العمدة: اخرسي يا فاجرة....يا جاهلة.... إنّ ما طلبته منك أمرٌ عادي... الملوك كانوا يرسلون الجواري إلى غيرهم من الملوك كهدايا.... والوزراء كانوا أيضًا يرسلون الجواري هدايا للملوك.

الراقصة : أنا لستُ جارية، أنا امرأة حرّة"[١].

لا ينكرُ العمدة أنّه طلب من الراقصة أن تبيت مع رئيس الوزراء ليلة من أجل أن يحقق له رغبة سياسيّة. بل إنّه يرى أنّ سلوكه مطابقٌ لواقع الحال وللأعراف الديبلوماسيّة السائدة. فالملوك يتهادون الجواري تتويجا لاتفاقيات سلام وتبادل مصالح. وما فعله العمدة يعبّر عن حصافة ديبلوماسيّة وعن ذوق سليم، وإدراك صحيح لعلاقات القوة بين الفاعلين السياسيين في المجتمع. إنّ هذا الإقرار يُشكّلُ إدانة قويّة للنظام الثقافي المعاصر الذي يشيّء المرأة، ويحولها إلى شيء من أشياء الرجل، يُهدى مثلما تُهدى أي قطعة أثريّة يُستَمتَعُ بها. إنّها أعلى مراتب التّبخيس لذات المرأة، في عصرٍ تتعالى فيه أصوات تحريرها ومن قبل الدعاة الأوائل. فالذي يدعو لتحرير المرأة هو أول المتسابقين لاستغلالها والإمعان في تسليع جسدها، وتحنيطه من أجل عرضه للبيع والإشهار. إن الامتهان الذي يحصل للمرأة في الدوائر المغلقة ولحلقات الضيّقة ليعبِّرُ عن أعلى درجات النفاق الفكري والسياسي الذي يمتهنه الغرب، ودعاة الغربنة في الدول العربيّة. والمرأة ضحيّة هذا النفاق، ولكنّها أيضًا موضوعه، وأداته غير الواعية. لقد غدا المال والجنس عنوانان بارزان في السياسات العليا للدّول، ولم يبق من خطابات التنوير والتحرير إلا الإيديولوجيا الزائفة.

---

(١) بوابة الميناء، ص ٣٣.

الصورة الرهابيّة الأخرى تتعلّق بصورة رجل السياسة في الوطن العربي، وكيف يجري تمثيله في المخيال الشعبي. هذه الصورة تعكسها الرّاقصة في حوارها مع العمدة، وإدانتها له أمام الموت.

الراقصة: أموالك كلّها قذرة...رشاوى.....فساد.....غسيل أموال....

> ليس بها جنيه حلال.... زوجتك المريضة أيضًا سرقتْ أموال الشعب.... سرقتْ أموال التبرّعات لملاجئ الأيتام والمستشفيات... جميع التبرعات يتمّ إيداعها في حساب ١١١١٥، وهو حساب شخصي باسم زوجتك في بنك المدينة الوطني... ورغم مرضها بسرطان الدّم فإنّها لم تردّ الأموال لأصحابها"[١].

هذه هي صورة رجل السياسة في الأنظمة العربيّة، حيثُ لا أحد يحاسبُ أحدا. فالكلّ مدانٌ والكل فاسدٌ ومفسدٌ. والذي ينطقُ بهذه التهم في العلن يُحشرُ مع المحشورين في غياهب السّجن الانفرادي. إن الخطابات التي نسمعها في الميديا عن السياسيين ونشاطهم المحموم في سبيل التنمية والتطوير تغدو كلاما للاستهلاك ولا تتجاوز الأفواه التي تنطقها. وإنّ المواطن العربي البسيط يعلم حقيقة الوضع، ويعلم أنّ وطنه يحكمه وكلاء الاستعمار، وأنّ خيرات البلاد تؤول إلى حسابات البنوك الأجنبيّة. إنّ أزمات الألفيّة الثالثة كشفت للعام والخاصّ أن الاستعمار هو اليوم أكثر شراسة من استعمار القرن العشرين. فإذا كان الاستعمار الكلاسيكي

---

(١) بوابة الميناء، ص ٣٤.

بقيادة أوروبا، فهو اليوم بقيادة أوروبا وأمريكا. ولا مكان فيه للمقاومة، لأنّ على رأس كلّ دولة وكلاء يحفظون النّظام، ويحكمون بكلّ أساليب القهر نيابة عن الجيوش الأجنبيّة، وبأموال عربيّة. إنّ عاصفة الصحراء التي ودّعنا فيها الألفية الثانية تمّت بأموال عربية وبدعم عربي. كما أن إسرائيل اليوم تفعل ما تشاء وبأموال عربية ودعم سياسي عربي وعالي المستوى. ولعلّه من محامد التنوير أنّ شيوع وعولمة المعرفة، لم يبق أسرارا يتكتّم عليها رجال الحكم. فكلّ شيء غدا مكشوفا ومعرّى. إن العراء الذي تحدّث عنه المستثمر السياحي في المشهد الثالث، لا يشمل عراء الأجساد فقط، وإنما عراء النوايا والإيديولوجيات الماكرة التي تخفي استراتيجيات الهيمنة والسيطرة، بدعوى أنّ الشّعوب العربيّة لا تزال قاصرة عن ممارسة الديمقراطيّة، ولا تزال موسومة بالبربريّة والتخلّف الفكري، الأمر الذي يحرمها من تمثيل نفسها وحكم أوطانها.
إنّ أسوأ الكليشيهات التحقيريّة الموروثة عن أرشيف الاستشراق تعود إلينا من بوابة العولمة وعلى ألسنة رجال من جلودنا، وينطقون بألسنتنا، وبلغاتنا. يُمارَس علينا الدجل السياسي من قبل بني جلدتنا، وتنهب ثرواتنا من قبل من يُفْتَرَضُ أنهم يحموننا. والعمدة هو نموذج الحاكم العربي، وزوجته نموذجٌ لنساء حكّامنا، تحكم بالوكالة. وتستحوذ على حاجتها من المال دون الحاجة إلى العودة لأصحاب المال الحقيقيين. فالمال الذي تجمعه الجمعيّات الخيريّة، لدعم الطبقات الفقيرة والبائسة يُستحوذ عليه من قبل المترفين، ويُنفق في الفنادق العالميّة وكبرى كاباريهات الغرب. أمّا الفقراء فإنهم يلوكون أوجاعهم ويكابدون

شقاوتهم، في انتظار الموت، وها قد جاءهم ولم يفرّوا منه. بل إن الرجل[٣] كان يتأهّب للانتحار، لأنّ حياته فقدت وهجها. لقد ذهب الثلاثة إلى الميناء للاستحواذ على حمولة السفن التجارية التي يُنْتَظَرُ أن تحل بالميناء، وحاولوا استدراج الشرطيّ إلى صفوفهم، ولم يمنعهم من ذلك إلاّ وصول الموت، مرسَلا من الله تعالى لقبض أرواح الجميع، دون التمييز بين مذنبٍ وبريء. وفي ذلك إشارة إلى مسؤوليّة الجميع في محاربة الفساد، حاكما ومحكوما. بل إنّ المحكومين ملزمون أكثر من غيرهم بالمقاومة لأنهم المتضرّرون بشكل مباشر، وهم ضحايا أعداء من الداخل مدفوعين بأعداء من الخارج. غير أنّ أساليب المقاومة تبدو متاحة للمحكومين أكثر ممّا هي متاحة للحكّام. لأنّ هؤلاء يجدون أنفسهم مطوّقين بعلاقات قوّة لم يشاركوا في صنعها، وهم غير قادرين على تجاوزها. ولو أنهم حاولوا ذلك لفقدوا مناصبهم ومصالحهم المقدّسة. ولذلك فإنّ الشعب هو المطالب بالثورة، لأنه لا يملك إلاّ مصلحة واحدة، لا تشوبها مصالح هامشيّة؛ هذه المصلحة هي استرجاع البلاد من أيدي مغتصبيها. وقد أشار إلى ذلك الصوفي في خطاب تهديد للعمدة قائلا: "أنت أفسدت الشّعب يا سيّدي... لذلك يجب أن يموت هذا الشّعب الفاسد... كما يجب أن يموت الحاكم الفاسد... يجب أن تتطهّر المدينة من الفساد... ويولد جيل جديد نظيفٌ من الفساد السياسي والاجتماعي والأخلاقي"(١).

---

(١) بوابة الميناء، ص ٣٥.

يعتبر هذا الخطاب استشرافا للثورة التي ستطهّر الأرض من الفاسدين والمفسدين، حكّاما ومحكومين. إنّ الثورة على الفساد حتميّة اجتماعيّة؛ ما أن تبلغ تناقضات المجتمع درجة النضج، بحيث أنها تغدو قادرة على الاندلاع أخلاقيّا وفكريا وسياسيّا فإنها تتحقّق ما في ذلك من شكّ. إنّ التحولات التاريخيّة، والثورات الكبرى، مشروطة بقوانين موضوعيّة، لا يبدو المسؤول عنها محدّد المعالم، كما أن توقيتها لا يبدو موسوما بعلامة معيّنة، بل تأتي إثر شرارة أولى لا أهميّة لها في ميزان العقل المادّي. والأمثلة على ذلك في التاريخ المعاصر للدول العربيّة تسعفنا في هذا السياق. إن ثورة الياسمين بتونس انطلقت من واقعة انتحار شاب فقير في جنوب البلاد. ولم تتوقف الثورة حتى أزاحت الطبقة السياسيّة وكلّ رموزها الثقافيّة.

بقيت صورة رهابيّة أخرى بزغت من حوار العمدة مع الراقصة، نستشفها من السياق التالي:

العمدة : (وهو ينظر للراقصة)، أنت أفسدت أخلاق أجيال بأكملها من الشباب.

الراقصة : ومن الذي أفسدني أنا أيها العمدة؟

العمدة : لست أنا من أفسدك...أنت فاسدة بطبيعتك"(١).

يعكس خطاب العمدة صورة المواطن البسيط، والمرأة بشكل خاص، في

---

(١) المصدر نفسه، ص نفسها.

مخيال السلطة الحاكمة. وهي نفس الصورة الرهابيّة التي يروجها المستشرقون منذ قرون عن غير الأوروبيين، أو الملونين، من عرب وأفارقة وآسيويين. فكلّ هؤلاء من تركيبة بشريّة موسومة بالنقص، وهو نقصٌ جبلّي، لا يملك هؤلاء البشر تجاوزه، لأنه نابعٌ من الطّبيعة التي خُلِقوا منها. فكما أنّك لو أخذت مولودا أسود البشرة، وألقيت به في دار حضانة أمريكيّة أو أوروبيّة، فإنه سينشأ أسود البشرة ولا يمكن أن نأمل أن يتغيّر لون بشرته إلى البياض بحكم البيئة الجديدة. وكذلك الطّبقة الحاكمة التي استأمنها الاستعمار على مصالحه، فهي تصنف محكوميها تصنيفا جوهرانيّا. فهم قاصرون وليسوا جاهزين لقبول الحداثة من منابعها الحقيقيّة. وعليهم أن يبقوا تحت الرّقابة القانونيّة، لأنهم شعبٌ همجيّ، لا يمكن الوثوق في ردّ فعله، فهو سريع الهيجان، وإذا ثار فإنّه يلجأ إلى تخريب ممتلكات الآخر ويسطو على المرافق العامّة ويدمّرها دون تمييز بين ما تعود ملكيّته للشعب، وما تعود ملكيّته للدولة. وإنّ طبيعته المتوحّشة تستدعي سنّ قوانين تمنع التظاهر ضدّ الدولة، والتّحريض على العنف، مهما كانت الدّواعي. إن الحكّام يحتقرون المحكومين ويعتبرونهم فاسدين بالطّبيعة، كما أن الرجال في المجتمع الذّكوري يعتبرون أنّ المرأة ميّالة إلى الغواية والإغواء بالطّبيعة. ومن ثمّ يصارُ إلى إدانتها وتحميلها مسؤوليّة الخطيئة الجنسيّة، رغم أنها الضحيّة والمعتدى عليها. إن الراقصة من وجهة نظر العمدة فاسدة بطبيعتها، وهي التي تفسدُ الشباب وتغويهم، وتنشر

الفاحشة في المجتمع من خلال إظهار مفاتنها.

مواجهة الموت:

في المشهد الخامس سنشهد حركة حثيثة من قبل الحكّام والمحكومين وهم يستعدّون للفرار من قدر الموت الذي ينتظرهم في وقت قريب. وتكمن دراميّة الموقف في عناصر متعدّدة، من بينها قصر الوقت الممنوح للناس للفرار خارج القرية التي يشملها العقاب. ومن العناصر الدراميّة التي تعمّق من الإحساس بالخطر، كذلك تعطّل كل وسائل النقل الحديثة والسريعة، بحيثُ يتعقّد الموقف الدرامي من فكرة حتميّة الموت ودنوّه. عاملٌ آخر يرتقي بالموقف الدرامي إلى ذروته، وهو عجز الرجل المتصوّف عن طمأنة الناس، وتخليه عنهم بدعوى أنّه يتوجّب عليهم التوجّه إلى الله دون واسطة وطلب العفو منه. وبما أنّهم فقدوا الثقة في العناية الإلهيّة بسبب ضعف إيمانهم، وكثرة أخطائهم، فإنّهم أصرّوا على مغادرة القرية قبل طلوع الفجر، وبأيّ ثمن.

وبسبب هذه الأزمة الدّاهمة يكتشف الناس زيف المظاهر الدّنيويّة التي كانوا يقتتلون بسببها. فأمام الموت تفقد كل مظاهر الثراء والزّينة قيمتها، لتبقى قيمة الحياة هي القيمة العليا.

يجتمع كبار المحتكرين في غرفة التّجارة للتّباحث في الأزمة الطارئة، وكيفيّة تخفيف أثرها على نفوس الناس حتّى يستحضروا عقولهم ويهتدوا إلى مخرجٍ صحيح ممّا هم فيه. هؤلاء هم الذين يملكون حقّ

إطعام الناس أو تجويعهم، من خلال الاحتكار والتحكم في الأسعار، وأرزاق الفقراء، جاؤوا كلهم لإحساسهم بالخطر الداهم. إنّهم يدركون حجم جرائمهم الاقتصاديّة في حقّ الشّعوب. وقد جاءهم العمدة بالصّوفي ليلتمسوا منه طريق الخلاص، وكان مصحوبا بالرّاقصة. فإذا كان الصوفي رمزا للصفاء الروحي والإيمان الخالص، فإنّ الراقصة هي رمزٌ للدنيويّة ولنزوات الجسد والخطيئة الكبرى. وكأنّ الإيمان يتعايش مع نقيضه جنبا إلى جنبٍ.

يستند هذا المشهد الذي يضع الراقصة بجانب الصّوفي إلى فكرة فلسفيّة، تنظر إلى الكون على أنّه تجميعٌ للأضداد والمتناقضات. والحياة بمنطقها الجدلي لا تعرف ديناميّتها إلاّ باجتماع الثنائيّات الضديّة. فالحياة كلّها عبارة عن صراع بين الخير والشرّ. بل إنّ الخير لا يتعيّنُ إلاّ من خلال نقيضه. ولا تتحقّق مغفرة الله تعالى إلاّ إذا كان البشر يخطئون، ولا تتحقّق صفة التوّاب ما لم تُخلَق النّفس اللّوّامة التي تدفع بصاحبها إلى التوبة وطلب المغفرة.

وعنصر الصّراع في العمل الدرامي هو الآخر لا يتحقّق إلاّ من خلال المتناقضات. على غرار الصوفي والراقصة، والرجال الثلاثة في مقابل الشرطيّ والمحتكرون الاقتصاديّون في مقابل البسطاء والعامّة والمحرومين. وبلقاء المتناقضات يتحقق عنصر الصّراع. وهكذا تتوعّد الراقصة كلّ الحضور الذين كانوا يستغلونها جنسيّا، بالموت: "جاءك الموت يا تارك الصلاة!

الجميع : اخرسي اخرسي....

الراقصة : لا أحد يقول لي اخرسي.... لن أخرس... أنا مواطنة مثلي ومثلكم... لا أحد يتحدّثُ معي هكذا... أنا لستُ مسئولة عن ذنوبكم. لكلّ واحدٍ منكم عشيقته...وبيوت الدّعارة في كلّ مكانٍ"(١).

لما نطقت الراقصة بترك الصّلاة شعر كلّ الحاضرين بأنهم معنيّون بالتّهديد. ولذلك كان ردّ فعلهم جماعيّا. فكلهم تارك للصلاة ولكلّ منهم عشيقة. فهم يشتركون معها في خطيئة الشرف، وينفردون في جرائم الحكم. والغريب في هذا الموقف هو التمرّد الذي تبديه الراقصة على من كانوا يتحكمون في الرقاب. ذلك أنه في زمن الأزمات، وعند انفلات الأمن وظهور الخطر الذي يتهدّد الجميع، حاكمَهم ومحكومَهم، تزول الحدود الاجتماعيّة، وتسقط الأقنعة، وتنكسر الحواجز بين المهيمن والمهيمن عليه، ويصبحُ الكلّ يقاتل الكلّ. تقع الراقصة أسفل السلم الاجتماعي، بوصفها موضوعا رغبويّا، ومحطّة يلجأ إليها الرّجال للتخفّف من أعباء الحياة الجادّة، فهي متاعٌ معروضٌ ثمّة، في الأماكن المغلقة، نتلهّى به ونشبع استيهاماتنا وخيالنا الجنسي، وما عدا ذلك فالراقصة لا وجود لها مع الآدميين، ولا صوت لها، ولا حضور. هكذا تمثل الراقصة في المجتمعات الذّكوريّة التي تنظر إلى المرأة كموضوع رغبة جنسيّة، يتلهّى بها الرجال ويستعينون بها على تجاوز مكبوتاتهم.

---

(١) بوابة الميناء، ص ٣٨.

أما في هذا المشهد المسرحي، حيثُ تواجه القرية حالة استثنائيّة تتهدّد الجميع بالفناء، فإنّ الحدود بين الطبقات قد سقطتْ، والفروق بين الجنسين قد تهاوت. إنّ زوال الأقنعة الإيديولوجيّة التي يتستّر بها البشر ويشيدون على أساسها علاقاتهم الاجتماعيّة قد كشف هشاشة تلك الأسس والمعايير التي تخفي الضعف الإنساني والجشع والنوايا السيئة التي توجّه سلوك البشر. إنّ بذرة الشرّ في المجتمعات الإنسانيّة متمكنة في العادات والأعراف والسلوك بشكل لا شفاء منه. ومع انكشاف الحقائق، نرى كم هو ضحلٌ وضعيفٌ هذا الإنسان المتغوّل على أخيه الإنسان. لم تعد الراقصة تهاب مستغليها، ولم يعد الشرطيّ يقدّس النظام الفاسد الذي يسلّطه على رقاب الناس. بل إنّ الفئات الدّنيا، التي لا تملك قوت يرمها هي أقلّ الناس خوفا من الموت، وأقلّهم حرصا على الحياة. وقد رأينا أنّ كل الناس فروا من الموت في قاعة الحفلات بالفندق باستثناء زوجة العمدة التي أنهكها المرض، والرجال الثلاثة الذين فقدوا شهوة الحياة بسبب الفقر وضيق الحال.

غير أنه، وبمجرّد أن شاعت فكرة المؤامرة في أوساط القرية، حتّى عادت الأقنعة القديمة، وعادت إلى الواجهة ثقافة القمع، والتهديد والتّخوين بوجهها القبيح تصنّف البشر إلى درجات متفاوتة، وأصناف من معادن مختلفة.

"العمدة: الويل للعملاء!

الجميع: الويل للعملاء!

العمدة: الويل للخونة!

الجميع: الويل للخونة!
الراقصة: الويل لهم!
الجميع: الويل لهم، الويل لهم! "(١).

كما وحّدتْ الأزمة كبار المجتمع، وأباطرة المال، فتماثلت مواقفهم منها، وتشابهتْ رؤيتهم للخلاص، فقد وحد انفراج الأزمة بينهم من جديد، مع ظهور مقولة المؤامرة، والخدعة التي كادتْ تعصفُ بانسجامهم ووحدة صفّهم. لما كان الموقف جادّا، ورأوا أنهم على حافة الهلاك، ولمّا أغلق الصّوفي في وجوههم الأمل في النجاة إلا مع التوبة الحقيقيّة، والتي لم يكونوا جاهزين لها، راحوا يعرضون ما كانوا درجوا عليه من فساد مالي وأخلاقي. فقد راحوا يعرضون الرشوة على الموت التي تمثّل لهم بشرا، ويزيدون في العرض كلما بدا لهم أنّ الموت يطلبُ المزيد.

والحقيقة أن رجال السلطة لا يتقنون إلاّ لغة المصالح الفئويّة، والرشوة والمحسوبيّة. وهي لغة درجوا على تسيير مصالح الدولة والمجتمع انطلاقا منها. "لا يجوز إنكار سلطة رأس المال حين يمكن لمجموعة ما أن تستغلّ المجتمع عن طريق الاستبداد والثّروة، حيثُ يشتري الأثرياء حياة الفقراء عن طرق إرباكهم الدّائم الضّار في الركض وراء لقمة العيش"(٢).

فالمال هو إحدى أدوات الهيمنة، كما أنّ التّجويع هو أحد أدوات العقاب

---

(١) بوابة الميناء، ص٤٠.
(٢) برهان زريق، الاستبداد السياسي، وزارة الثقافة السرورية، دمشق، ط الأولى ٢٠١٦،ص ٥٢.

التي تسلّط على الأصوات المعارضة. إنّ الاستبداد الاقتصادي يحجبُ التفكير العقلاني، فيتحوّل الفقير إلى أداة إيديولوجيّة في يد السلطة. بلغة المصالح توزّع المشاريع، وبلغة التزوير تسيّر الانتخابات، وبلغة المحسوبيّة توزّع الغنائم، وبلغة التخوين يحشر أصحاب الرأي الآخر في السجون. بعد أنْ بدا للمستثمرين أن مجيء الموت إلى قريتهم مرسلا من الله تعالى، هو مجرّد مؤامرة راحوا يتوعّدون الفاعلين، ويبحثون عن تهم جاهزة لتشتغل الآلة الجهنميّة للعدالة. فعبارات التّهديد التي أطلقتها جماعة المصالح تشكّل خطابا إيديولوجيّا، قد ولّد خطابا مضادّا، لدى الفئات المقصاة من المجتمع، والمهمّشة، اقتصاديّا وثقافيّا. "إن كل إيديولوجيا وضعية لا بدّ وأن تنتج بحكم طبيعتها الخاصة، إيديولوجيا غيريّة من خلال عمليّة توليد الفروق بين الذّات والآخر، بيننا وبينهم"(١). تتوزّع الشخصيّات المسرحيّة هنا إلى موقعين طبقيين. فالمستثمرون الاقتصاديون والعمدة، يشكّلون كتلة إيديولوجيّة متماسكة، تقاوم خصما اجتماعيّا في حالة ركود مسرحي، وهو الصوفي الذي يشكّل أقليّة اجتماعيّة ويمثّل الدرجة الصفر في مسرح الأحداث. ولكنه خطابيا قادرٌ على إنتاج نصوص تقوّض آخره فكريّا وأخلاقيّا، من خلال بيان زيفه وفساده. إنّ اللقاء الذي جمع أهل القرية بالصّوفي كشف عن عمق

---

(١) حميد لحميداني، النقد الروائي والإيديولوجيا، المركز الثقافي العربي، الدار البيضا، ط الأولى ١٩٩٠، ص١٦.

الاختلاف بين قطبين إيديولوجيين غير قابلين للتفاوض. فبينما عاد المستثمرون إلى وضعهم الأولي وإلى غيريّتهم المعلنة، راح الصّوفي يكشفُ عمق الأزمة الاجتماعيّة التي تقسّم الطبقات إلى دنيا وأخرى عليا، ومهيمنة.

في هذا المشهد يُمثّل الصوفي تلك الفئة الصّامتة، والقابعة في الخفاء، والتي تنتج المعرفة على هامش المجتمع الفاعل. " في بلد ينام على الذّكريات وكنّا وكان.... لا أمان.... لا مستقبل.... في بلد لا يُحترم فيه الإنسان ولا الحيوان ولا يعرف الشعب قيمة الغضب على الفساد .. ولا يعرف السبب...إن المبادئ عنده أصبحتْ فارغة من أيّ معنى..والحرية التي تقمعها الشّرطة ليستْ حقيقيّة، إنّ الدعوات الحقيقيّة وأقنعة الشّرف والأمانة أصبحتْ نوعا من الحيل يلعبُ بها الأثرياء ليستنزفوا دم الفقراء"[1]. هذا الخطاب هو إدانة للمؤسسات الإيديولوجيّة بمختلف أنواعها، لكونها تشكّل أقنعة تُخفي النوايا الحقيقيّة للسلطة بأذرعها الاقتصاديّة والأمنيّة، لتعطيل كل ردّ فعل يدفع إلى عمليّة التّغيير. الشرفُ قناعٌ والأمانة قناعٌ، والدّين قناعٌ، كل المبادئ أقنعة يتجمّلُ بها رجال النظام لامتصاص جهد الفقراء وعرقهم، وفكرهم. إنّهم يكيّفون المثل العليا لتنسجم مع رؤيتهم للعالم، وهي رؤية تلفيقيّة، تحمل من المتناقضات ما يفضحُ زيفها وانحرافها عن الواقع المنحطّ للجماعة التي

---

(١) المصدر نفسه، ص نفسها..

تقتسم الوطن والتاريخ، ولكنها لا تقتسمُ شقاء العالم وبؤسه. إنّ الرجال الثلاثة، في المشهد الأول، والراقصة والصوفي يشكّلون الواجهة الأماميّة لعالم منحطّ قد خلا من القيم المجتمعيّة التي تأسست بمقتضاها الدولة والأمّة. ويشكّل الطّرف الآخر الطّبقة العائمة، والتي تمثّل طليعة البورجوازيّة الحاكمة، وهي تستمدّ أسباب حياتها من تحالفاتها مع المركز وامتيازاتها الاقتصاديّة والسياسيّة المترتبة عن ذلك التحالف على المدى القريب والمتوسّط.

في المشهد السادس يتواصل التّحقيق بخصوص المؤامرة التي أشاعتْ خبرا عن قدوم الموت لإبادة القرية الظالمة. يعالج الكاتب الموقف الدرامي الذي آلت إليه الأحداث في المشهد الماضي، من خلال عنصر السّخرية. وتكمن جماليّة هذا الأسلوب –وهو السخرية والضحك-في تركّزه حول عنصر الموت، وهو سبب كلّ الأهوال التي شهدتها القرية قبيل حلول ساعة الفجر. فإذا كان الموت وهو ذروة التراجيديا، فإنّ الضّحك هو ذروة الكوميديا، والتقاء الشيء مع نقيضه هو جوهر النظرة العدميّة للوجود، وهو مكمن العبثيّة في الوعي بالعالم المنحط، وصعوبة امتلاكه، ومن ثم ازدراؤه وتلاشي الرغبة في ترميمه. إنّ الضّحك هو الطّبيعة الثانية للإنسان، وهذه الطّبيعة هي ضِعْفه المغيّب والمغمور والمقموع، بها نعارض الجدّ الذي لا يعتريه هزلٌ، والتقوى التي لا يشوبها تجديفٌ. هذا البعد الأحادي الجانب هو الذي دفع الإنسان إلى البحث عن متنفَّسٍ لطبيعته الثانية. أُلقِي القبض على الرجال الثلاثة

والشرطي الذي كان يحرس الميناء، بتهمة التّعامل مع منظّمة إرهابيّة. وهي التّهمة الجاهزة التي تبحث لها المؤسسة العقابيّة عن متّهمٍ كلّما عجزتْ عن معالجة أزماتها الدّاخليّة. ولتصوير بشاعة التّعذيب الذي تمارسه المؤسسة الأمنيّة مع الأبرياء، واعتباطيّته، وافتقاره للأدلّة والبراهين، يصوّر لنا الكاتب الحوار الدائر بين الجلاد والضحيّة. وهو حوار ساخر، لا يمكن أن يعكس إلاّ غباء الفئة الحاكمة وعجزها المشهدي عن تجاوز تناقضاتها التي صنعتها من افتقادها للعقل والعدالة.

لنقرأ هذا الحوار المثير:

المحقّق : (للرجل ٣)، وأنت؟

الرجل٣ : يا باشا ماذا تريد أن أقول؟

المحقّق : الحقيقة أنّه من جماعة ابن لادن وإنه يرتدي ملابس واقية ضدّ الرّصاص، وأنّه إرهابي ينتمي للقاعدة، وأنّ القاعدة هم من قطعوا الاتّصالات عن المدينة، كما عطّلوا الإذاعة والتلفزيون حتّى لا نتمكّن من الاتّصال بأيّ مكانٍ في العالم، صح؟

الرجل٣ : صح.. ما انت فاهم كل شيء يا باشا.

المحقّق: منذ متى وأنتم تتعاونون مع تنظيم القاعدة؟

الرجل٣ : من زمان أوي.

المحقق: كم سنة؟

الرجل٣ : عشرين سنة مثلا

المحقق: رائع، أيام ما كان بن لادن في السّودان.

الرجل٣: من قبلها من أيام ما كان في الصّومال.

المحقق: تقصد أفغانستان؟

الرجل٣: تورا بورا.

المحقق: أيام الاتحاد السوفياتي؟

الرجل٣: واتّحاد الكورة"(١).

هذا المشهد الميلودرامي جيء به للدلالة على قبح الاستبداد السياسي. وليس أبلغ من أن ندلّ عليه ببيان المفارقات العجيبة التي تصدر عن مباحث أمن الدولة، وكيف تحصل على ما تريد من أقوال من المتهمين. هؤلاء المستجوبين عادة ما يؤخذون من فئات الشعب البسيطة، وغير المحصّنة من ظلم العدالة وعماها، وأكاذيب المحققين. إنّ الشهادات تُملى على الضحايا، وفق ما تريده السلطة القضائيّة، ويقرّ المتّهَمون بصحّتها مهما كانت عجيبة أو غريبة عن المنطق السليم، الأمر الذي يبعثُ على الضحك ويسيئ إلى الدّولة أيما إساءة؛ فقد تحوّلت إلى موضوع سخرية وفكاهة من قبل الطّبقات المسحوقة. لقد كان المتهم يسأل جلاّده عمّا يرغب في سماعه، ولا يهمّ ما إذا كانت الرواية مطابقة للواقع أم انها اعتباطيّة ومتخيّلة، تمّ حبكها إرضاء لآلة القمع البوليسي. إنّ غاية ما يفكّر فيه المتهم هو الخلاص من العذاب الذي تنوّع واشتدّ

---

(١) بوابة الميناء، ص٤٢.

وفاق القدرة على التحمل.

في ظلّ الأنظمة الاستبداديّة لم تعد الكلمات تتناسبُ مع أشيائها. والخبر الذي يُصنعُ في دوائر السلطة، وفي أجهزة العدالة لم يعد له وزنٌ في ميزان العقل والأخلاق المتعارف عليها. إنّ علاقات القوّة والسّيطرة التي تمارسها الدولة الأمنيّة على رعاياها تكشف عن عمق أزمة الإنسان في دول العالم الثالث. إنّ حياة آلاف البشر تمنَحُ قرابين للأنظمة من أجل أن يستمرّ وجودها. ويتعاظم شأنها، وتنتعشُ مصالحها. لم تنفع حركات التنوير التي عمّت المجتمعات العربيّة، من خلال الجامعات والمؤسسات الثقافيّة بمختلف مراتبها في ترقية حقوق الإنسان واستعادة آدميّته التي سلبها منه الاستعمار، ولا يزال يعمل على سلبها من خلال وكلائه بالدّاخل. تعمل أجهزة الرّقابة على منع سرديّات المقاومة من أن تنشأ، ومع ذلك فهي تبزغ من رحم المعاناة، وتكبر في عزّ القمع والمنع، وتعلو أصوات المعذّبين في الأرض مع كلّ إطلالة شمسٍ، إشراقة أمل.

إنّ العمل الذي بين أيدينا، هو أحد الأصوات الرافضة للصّوت الواحد، وهو الردّ بالكتابة على ثقافة الصّمت والخنوع، وهو الرواية المضادّة لسرديّة النظام القائم على القوّة الماديّة، القهر.

إنّ ما بعد الحداثة عندنا، وإن وصلتنا في خريف العمر إلاّ أنّها أتت على كلّ النظام الثقافي الذي شيّدته السلطة الشموليّة في الوطن العربي، وقوّضتْ أركانه، وهدّتْ أسسه من الدّاخل، وسخرتْ من أساليبه في الخداع، وطرائقه في معالجة أزماته. وفي النصّ الذي بين أيدينا ما يؤكّد

القوّة التي يتمتّع بها تيّار ما بعد الحداثة في تفكيك آليّات الإقناع وأدوات الحجاج التي يشتغلُ عليها عقل هذا النظام الأمني في الأرض العربيّة. لقد نشط العمل المسرحي في مصر وفي تونس وفي كل الدول المغاربيّة، وتمكّن في العشريّة الأخيرة أن يحرّك ثورات كثيرة على المستوى الثقافي والسياسي، ولا يزال يكابد مضادّات الثورة التي تمنع عمليّات التحول التاريخية ولكن. هذا التغيّر، وإن بدا بطيئا، متقاعسا، بسبب العولمة والامبرياليّة الغربيّة، إلاّ أنه ماضٍ في طريقه، فالمثقفون العرب، الذين يحملون فكرة التحرّر من الرأي الأوحد، باتوا خارج سيطرة الجلادين، وإنْ كثروا، وعلوا.

موقفٌ كاريكاتوري آخر، يُفضي إليه المشهد في القرية المهدّدة بالإفناء. فرغم أنّ السلطات وجدت حلاّ لأزمتها في اعتقال الذين تتهمهم بافتعال الأزمة والتواطؤ مع القاعدة، إلاّ أن عامّة الناس لا تزال تعلنُ النّفير لمغادرة القرية. والمفارقة التي تعطي طابعا ساخرا للأحداث هو التعطل القدري لكل وسائل النّقل الحديثة، وعودة الناس إلى الوسائل البدائيّة، وهي البغال والحمير، والعربات الخشبيّة.

رئيس الغرفة : لقد أصبح ثمن الحمار يساوي ثمن عشر سيارات فارهة من السيارات باهظة الثمن الأمريكاني والياباني.

المحقق : يا خسارة لم أفكر في استثمار الحمير والبغال والخيول

العمدة : أصحاب الحمير والبغال الآن أصبحوا أثرى الأثرياء في المدينة..المدينة بأكملها أصابها جنون... لقد تعدّى ثمن

الحمار عشرين كيلوغراما من الذهب"(١).

يعكسُ هذا الموقف السّاخر كيفيّة تسيير النظام الشّمولي لأزماته الدّاخليّة. إنّه عادة ما يلجأ إلى الحلول الأمنيّة، لأنها تمكّنه من توظيف قوّته، والتحكّم في خصومه الذين لا يملكون أدواته، ولا قوّته الماديّة، ولكنهم يملكون عقلا يمكّنهم من الاستهزاء بالخصم وفضح أوهامه. فعندما يجيب الرجل[٣] المحقق بقوله: "ما أنت فاهم كلّ شيئ يا باشا!، وعندما يرد على سؤال آخر ب"واتحاد الكورة، وروسيا الحمراء"، فإنما يعبّئ عباراته سخرية تبدو في ظاهرها أنها استسلامٌ لآلة القمع، ولكنها في باطنها تحمل الكثير من الدّعابة والسخرية بالعقل الميكانيكي للنظام. هذا النظام الذي يُبرمجُ على نمط من التفكير الآلي، والتأويل الاعتباطي لمعطيات الواقع، والذي لا يأخذ بعين الاعتبار جدليّة الممكن والمتخيل، الحقيقة والوهم. ويدّعي امتلاكه للحقيقة كلّها. والحقيقة أن إيديولوجيا الأنظمة الشموليّة، والقائمة على الاستبداد، تجد نفسها مطوّقة بسيكولوجيا المصالح الظّرفيّة، لأنّ عقلها الأداتي غير قادرٍ على تحليل معطيات الواقع ومصالحه المتضاربة، والموازنة بينها برؤية علميّة حصيفة ومتبصّرة وتاريخيّة. ومع ذلك فهي لا تكفّ عن ادّعاء الشموليّة. ففي إجابة المحقق للعمدة "اطمئن يا سيّدي، كلّ شيء سيكون على ما يرام"، مسعى شمولي مشبعٌ بالوثوقيّة والدّغمائيّة. ولذلك يحاول

---

(١) بوابة الميناء، ص٤٣.

المحقق أن يصرف النظر عن محاولة مغادرة القرية. والحصول على المعرفة اليقينيّة من المتّهمين والقضاء على الفاعلين. هكذا يفكر النظام الأمني في الحلول التي تستنجد بالقوة التي يملكها، وتجاوز القوّة التي يفتقر إليها.

ننتقلُ الآن إلى المشهد السابع، وهو المشهد الأخير في هذه المسرحيّة المعبّأة بالإيديولوجيا، ولكنّها قناعٌ سياسي، وليست رؤية معرفيّة مؤسّسة على تحليل تاريخي وموضوعي لمعطيات العالم الداخلي والخارجي.

وقائع هذا المشهد تقع في ساحة المدينة، حيثُ يجتمعُ وجهاء المدينة مع أولادهم وزوجاتهم، وهم يتهارجون ويتدافعون بحثا عن وسيلة نقل تُخرجهم من القرية التي يتهدّدها الموت. إنه موقف درامي يستحضرُ إلى الذّاكرة مشاهد الهلع والرعب في مكانٍ ما، مهدّد بكارثة طبيعيّة، مع ضيق الوقت الذي يملكه الأهالي، وقلّة الإمكانيّات المتوفّرة للناس. إنّ مثل هذه المواقف هي التي تكشفُ ضعف النظام وعجزه عن حماية أفراده المتحالفين معه، دع عنك أن يحمي شعبه الجائع.

وتكمن المفارقة الهزليّة في هذا المشهد في انقلاب الأدوار المسرحيّة، وتغيّر علاقات القوّة، إلى نقيضها. فبينما كان الرجال الثلاثة تحت التعذيب والاستنطاق، في ال[٣]مشهد السابق، نراهم هنا، هم المتحكّمون في علاقات القوّة، وهم الذين يسّيرون الأزمة، ويتحكّمون في تطوّرها. إنهم هم الذين يسيطرون على وسائل النّقل، ويتحكّمون في أسعارها.

رئيس الغرفة : (إلى الرجل٣): أنت يا رجل!

الرجل٣ : نعم يا رجل (يقف أمام عربة).

رئيس الغرفة : هل لديك حمارٌ أو حصانٌ يجرّ إحدى العربات بنا إلى الحدود؟

الرجل٣ : بيعت كلّ الحمير والخيول، ولم يعد هناك إلاّ أن يجرّ العربات شخصٌ مثلي"[1]. لقد سقطت علاقات القوّة التي كانت تحكم عالم القرية. وأصبح الفاعلون الاجتماعيون يقفون على قدم واحدة من القوّة والحريّة. فرئيس الغرفة التجاريّة الذي كان يتحكّمُ في توزيع الثروة، بالشكل الذي يخدمُ وضعه الطّبقي، ينادي رجلا من عامّة الناس، (يا رجل)،

ويجيبه الآخر: (نعم يا رجل).

ثم يطلب ثمنا لنفسه أن يتزوج ابنته، مقابل أن يجر به العربة. ولكن المساومة تفشل، ويأتي الرجل٢ ويشترط على رئيس الغرفة أن يطلق زوجته ليتزوجها هو مقابل نقله خارج القرية. ويرفض رئيس الغرفة تطليق زوجته، ويعرض عليه ابنه خادما. ويتطوّر الحديث بين الشخصيات الثلاثة إلى خطا/ب سياسي، يلقيه الرجل[2] يدين فيه رجال السلطة، وفسادهم المالي والسياسي. إنّ الدّلالة الرئيسيّة لهذا المشهد

---

(١) بوابة الميناء، ص ٤٧.

الميلودرامي هي تغيّر المصالح الطّبقيّة بين الشخصيّات المسرحيّة، وأبعاد هذا التغيّر المكارثي، هذا التغير الذي جعل علاقات القوّة تتغيّر إلى نقيضها، بسبب تغير الأولويّات، وانتقال الثقل الوجودي من طبقة عليا إلى أخرى دنيا. "إنّ الجملة والكلمة هنا تتمتع بقوّة هزليّة مستقلّة، والدّليل على ذلك أنّنا نكون متضايقين، في معظم الأحيان إن سئلنا ممّن نحن نضحك رغم أنّنا نستشعر أحيانا أنّ هناك شخصا معيّنا نضحكُ منه"(١) وهذا الشخص، هو كبار القوم الذين كانوا يملكون حقّ الحياة والموت، وأضحوا اليوم يبحثون عن حمار يركبونه، هروبا ومخاوف.

لقد كان الرجال الثلاثة في الاعتقال، وكانوا تحت التّعذيب، بينما وجهاء القرية هم الأعلون، وهم الذين يسيطرون على الأحداث، ويتحكّمون في وتيرتها. وفي هذا المشهد، وهو النهائي تتغيّر الأدوار، ويصبح الرجال الثلاثة هم الذين يتحكمون في تسيير الأزمة، وقد تمكّنوا من تغيير قيم الجماعة المشمولة بالأزمة. فلم يعد المال والمنصب هو محلّ الثقل. بل إنّ امتلاك القدرة على الحركة والمحافظة على الحياة هي القيمة العليا. لقد تنازل رئيس الغرفة التجارية عن ابنته وعرض ابنه خادما، في مقابل أن يبقى على قيد الحياة. إن الذين تعوّدوا على المال والقوة لا يملكون مبادئ أخلاقيّة وعقيدة فلسفيّة تؤسس لوجودهم الاجتماعي، ويستوحون منها منظومة قيم ومعايير سلوك وتفكير، تكون ثوابت لا

---

(١) هنري برجسن، الضحك، ص ٧١.

يتخلى عنها صاحبها. إنهم لا يملكون شيئا من ذلك. لقد كشفت لهم هذه الأزمة الوجوديّة ذات البعد السياسي والأخلاقي، أنّ إنسانيّة الإنسان لا تصنعها الهالة الماديّة، والمصالح الفئويّة، أو الطبقيّة، وإنما تستمد وجودها من ذاتها. فالإنسان قيمة مطلقة، يتمتع بآدميّة وكرامة وهبها الخالق جل في علاه، للإنسان، بغض الطّرف عن وضعه المادّي.

ينتهي هذا المشهد بخطابين سياسيين، أحدهما للرجل[١]، وقد تنازل له العمدة عن منصبه مقابل نقله خارج القرية، والخطاب الثاني ل"حرية" وهي تحادثُ الموت الذي حضر لينفذ مشيئة الله في العباد. وقد أبدتْ احتفاءها بقدومه، فقد جاء بعدالة السماء، ففُتحتْ السّجون التي كانت تحبسُ كل من يقول كلمة الحق، وكل من يرفض الاستبداد السياسي، أو يطالُب بحقٍ. ويلتقي الخطابان حول فكرة مركزيّة بليغة، وهي أن أيّ شعبٍ يقبل بوضعيّة التابع، لا يستحقّ أن يعيش. وحدهم الأحرار يستحقّون الحياة الكريمة. إن أيما شعبٍ يقع ضحيّة نظام مستبدّ، ويرضى بعلاقات السيطرة، ولا يتمرّد ولا يقاوم شرطه السياسي، ووضعه الأقلّوي، يستحقّ أن يُزالَ وأن يختفي، أو ينقرض. ولعلّ هذه الفكرة السياسيّة التي تشكّل قيمة إنسانيّة عليا، هي الفكرة المركزيّة التي تحملها المسرحيّة، وقد أخرجها لنا المبدع بجماليّة ميلودراميّة عالية الاشتغال. فكلّما اشتدّ إيقاع الحركة التراجيديّة في الموقف المسرحي، لجأ الحوار إلى الأسلوب السّاخر، وحوّلت لغة الشخصيّات إلى اللامعقول والعبثيّة المفرطة، وهكذا يمتزجُ الطابع المأساوي للحياة بروحٍ ساخرة، تعبيرا عن موقفٍ إيديولوجي رافضٍ للحياة بشكلها الحالي.

تركيب:

تتمتع مسرحيّة "بوابةالميناء"، ببناء ميلودرامي يجمع ضمن شخصيّاته وأحداثه العجائبي مع الواقعي، كما يشملُ ضمن حقله الدلالي الإيديولوجي والفلسفي، والاجتماعي والسياسي. وبما أن الأدب بشكل عام لا يقومُ إلا على تناقض الإيديولوجيّات، وتصادم المصالح والغايات، فإن الذي يلازمنا طيلة وقائع هذه المسرحيّة هي فكرة الصّراع، الذي على أساسه يتشكّل منطق الوجود. فالحياة هي صراع مريرٌ بين قوى الخير والشر، والمجتمعات-في كلّ العصور-تكابد الصّراع الطّبقي بكل تجلياته الماديّة والفكريّة. إن قيم الخير والشر، والجمال والقبح، والرفعة والانحطاط، تتوزّع بشكل غير عادل في المجتمعات التي يغلبُ عليها الاستبداد السياسي. والبشر مدعوون لمقاومة قوى الاستبداد من أجل تحرير شرطهم الإنساني. وتلك هي رسالة الأدب الجاد.

ظهورواختفاءأبى ذرالغفاري

"رحم الله أبا ذر، يمشي وحده، ويموت وحده، ويبعثُ وحده".

مقدّمة:

لا تزال شخصيّة الصحابي الجليل أبي ذر الغفاري محل جدل واسع، في كلّ العصور، لما تمتّعتْ به من كاريزميّة روحيّة كثيفة الحضور في المخيال الشعبي للمسلمين والعرب. وتزداد رمزيّتها قوّة وبلاغة كلّما عزّتْ الحاجة للعدالة الاجتماعيّة، وللشجاعة والمروءة التي يستمدّ منهما المسلم روحه الثوريّة على كلّ أشكال الظّلم الاجتماعي. نعلمُ أن الإسلام يشكّل نظاما إيديولوجيا ثوريّا، راديكاليّا، لا يقبل التّصالح مع أدنى أشكال المروق عن مبادئه الاجتماعيّة البالغة الصّرامة. ولعلّ الإسلام هو الديانة الإسلاميّة الوحيدة التي تجعل محرق اهتمامها مقاومة الظلم الاجتماعي والطّبقيّة البغيضة المولّدة لكلّ أشكال الصّراع والاحتراب. إنّ الطبقيّة تهدّد الأمن الاجتماعي وتفتت مبدأ التضامن بين أفراد المجتمع الواحد. ولذلك، فإن الخليفة الراشد الرابع، علي بن أبي طالب رضي الله عنه، بمجرّد أن بويع بالخلافة أمر بعزل معاوية، الذي كان يتمتع بحماية الخليفة عثمان بن عفّان رضي الله عنه، وكان يشاعُ عنه أنه أنشأ امبراطوريّة قويّة في الشام، تحتفي بمظاهر الترف المادي الذي تنكره تقاليد الحكم الراشد في عهدي الصديق والفاروق رضي الله عنهما. وكان الخليفة عثمان بن عفان رضي الله عنه يغضّ الطّرف عن

معاوية، لما فيه من مناقب السياسة الحكيمة التي ترهبُ أعداء الإسلام من الروم. وكان بنو أميّة قد اشتهروا بالحنكة السياسيّة والإداريّة والتّجارة، ولعلّ ذلك هو السبب في توليتهم مناصب سياسيّة من قبل الخليفة عثمان بن عفّان، لحاجة الدولة الناشئة للكفاءات السياسيّة. ولم يكمن عثمان يحابيهم لأنهم من عشيرته. غير أن تقاليد الحكم التي دأب عليها الخليفتان أبو بكر وعمر، كان يشجّع على نقد الحاكم، ونصيحته، إن هو مال عن الحق. ومن هذا المنطلق، كان أبو ذرّ الغفاري شديد الانتقاد لسياسة عثمان وسكوته عن مظالم بني أميّة. والحقيقة أنّ أبا ذر الغفاري كان متشدّدا في السياسة الماليّة، وهو الأمر الذي خالف فيه معظم كبار الصحابة. وقد أساء احتجاجه هذا إلى دار الخلافة التي كانت مهدّدة بالخطر الداهم من العراق، وهي المؤامرة التي أدّت بالفعل إلى اغتيال الخليفة الثالث في الإسلام. غير أن الحركة التي كان يقودها أبو ذر الغفاري كانت معزولة عمّا يهيئ له أهل العراق. ومع ذلك فقد سمح عثمان بن عفان بخروج أبي ذر رضي الله عنه إلى الربذة لمّا جاء يستأذنه في ذلك، فقد أراد أن يعتزل الناس. والثابت أنه لم يُنْفَ، ولم يُتّهمْ بما يسئ إليه وإلى علاقته بالحكم العثماني. كان أبو ذرّ يرى أن المال الذي يزيد عن حاجة صاحبه، ولا ينفقه في سبيل الله فهو كنزٌ، بينما يرى معظم كبار الصّحابة أن المال الذي يُزكّى يَبْرَأُ صاحبه من الكنز، وإن بلغ جبل أحد كثرة.

انتقل أبو ذر الغفاري رضي الله عنه إلى الربذة، إلى أن وافته المنيّة،

ودفن بها، وضمّ عثمان رضي الله عنه عائلة أبي ذرّ إلى بيته بالمدينة المنورة. وبكاه كلّ من عرفه، وسمع نبوءة رسول الله فيه، بأنه يمشي وحده، ويموت وحده، ويبعثُ وحده.

هكذا تشكّلتْ شخصيّة أبي ذر الغفاري رضي الله عنه في الذّاكرة التاريخيّة للمسلمين، وبقيت هذه الصّورة تتكيّف مع الثقافات العربيّة التي تتغيّر من عصرٍ إلى آخر. وقد تلقى الاستشراق الغربي هذه الصورة بكثيرٍ من التّحيّز والتّحريف.

وعن الدّراسات الاستشراقيّة التي وظّفتْ الشخصيّات التاريخيّة الإسلاميّة، في سردياتها الأدبيّة، أخذ الأدباء العرب نماذجهم، وأعادوا تمثيلها في الأدب الروائي والمسرحي والشعري. إن فكرة استدعاء التراث التاريخي والدّيني إلى الحاضر، كانت من وحي المستشرقين الذين نقلوا الكثير من الشخصيات الإسلاميّة إلى الثقافة الغربيّة. واستوحي أدباء الحداثة العربيّة هذا الاقتباس عنهم. فقد مثّل مظفر النواب شخصيّة علي بن أبي طالب في "وتريّات ليليّة"، ووظّف أحمد مطر شخصيّة صلاح الدّين الأيوبي والخليل بن أحمد الفراهيدي في شعره. وقد مثّلشعراء الحداثة العربيّة شخصيّات عربيّة كان لها حضور في الشعريّة العربية، ومن أهمهم عروة بن الورد، وهو من شعراء الصعاليك المتمردين على الفقر في الجزيرة العربية قبل الإسلام، كما احتفى شعراء الحداثة بشاعر العرب امرؤ القيس وعنترة بن شدّاد. وهكذا شاع استحضار النصوص الغائبة، واستنطاقها بوعي الراهن

الثقافي والإيديولوجي. ومن هذا المنظور نعالج صورة أبي ذر الغفاري في النص المسرحي الذي بين أيدينا، للسيّد حافظ.

صورة أبي ذر الغفاري في مسرحيّة "ظهور واختفاء أبي ذر الغفاري":

إنّ صورة أبي ذر حاضرة في هذا النص المسرحي بقوّة، وحضورها بالغ الكثافة، ليس دلاليّا فقط، وإنما جماليّا، وفي كلّ مشهدٍ من مشاهدها. وهو الحضور الذي تُحرَمُ منه العديد من الشخصيات في نصوص السيد. فالرجال الثلاثة على سبيل المثال في نص "بوابة الميناء" مُغيّبون في بعض المشاهد. ونفس الشيء يُقال عن شخصيّة الشرطي، رغم محوريّتها. إنّ استحضار صورة هذا الصحابي بكلّ حمولتها الإيديولوجيّة والأخلاقيّة تتقاطع في جانبٍ أو أكثر، من جوانبها مع العقيدة الإيديولوجيّة للأديب، صاحب هذا النص. إنّ الهالة المحيطة بهذه الشخصيّة التاريخيّة الفذّة، تجعل منها شخصيّة رمزيّة ترقى إلى مستوى الأسطورة التي لا تفقد ثراءها من ثقافة إلى أخرى ولا يزيدها التباعد الزمني بينها وبيننا إلا خصوبة واغتناء. ولقد توزّعت حياته رضي الله عنه على ثلاث مناطق جغرافيّة. فقد أقام في الشام، في ظلّ إمارة معاوية بن أبي سفيان. ولم يبد خلافا معه في خلافة عمر بن الخطاب، لأن هذا الأخير حاكم متشدّد وكثير المحاسبة لولاته. ولمّا آلتْ الخلافة لعثمان بن عفّان رضي الله بدأ صوتُ أبي ذرّ الغفاري رضي الله عنه يعلو. فالناس بدأت تثري، وبدأ بنيانها يعلو وظهرت علامات الترّف، الأمر الذي لم يكن معهودا في السّابق. وكانت حياة الترف تتناقض مع عقيدة الزّهد

التي تربّى عليها أبو ذر الغفاري، إلى جانب ما اشتهر به من جرأة في قول ما يرى أنه الحق. فكان يجاهرُ بالنقد لهذه الظاهرة، ويدين إمارة معاوية التي أتاحت للناس أن تعيش الرفاهيّة الماديّة. كان أبو ذر يرى أن المال الذي يزيد على حاجة المسلم إذا لم يُنفقْ في سبيل الله عدّ كنزا، يُحمى به في نار جهنم على ظهور أصحابه. وقد خالف أبو ذر في موقفه هذا من المال، كبار الصحابة رضي الله عنهم. فالمشهور عندهم أن المال الذي تُخرجُ زكاته لا يعتبر كنزا.

شكا معاوية أبا ذر الغفاري إلى الخليفة عثمان رضي الله عنه. فاستدعاه هذا الأخير والتمس منه جواره. دون أن يعتب عليه أفكاره، أو يكرهه على تركها. غير أنه فضّل أن يعتزل الناس ويمضي إلى الربدة، إلى ان وافته المنيّة هنالك. لقد كان أبو ذرّ حاضر الصّوت في قضايا المسلمين، وكان لا يخشى لومة لائم فيما يعتقدُ أنّه الحقّ. وكان ميّالا إلى الزهد مُحبّا للعبادة، وكان يقتطعُ الجزء اليسير من أجرته السنويّة ويتصدّق بالفائض منها إلى من هم أشدّ منه حاجة للمال. ومن مظاهر اعتداده برأيه أنه يخالف كبار الصحابة في العلم، ولا يعتدّ إلا بما تلقّاه هو مباشرة عن الرسول صلى الله عليه وسلم. لقد كان ظاهرة سياسيّة وأخلاقيّة وعلميّة لا مثيل لها في تاريخ المسلمين. ولم يحدّثنا تاريخ الإسلام عن أنه كان ملاما، أو معاديا لطرفٍ لحساب طرفٍ آخر. لقد كان أمّة وحده. ومن هنا يكمن إشعاعه، وجمال صورته ونصاعة فكرة، وكاريزميّة شخصيّته. لقد تحوّل إلى أيقونة للثورة، والإصرار على المبدأ، مضافٌ

إلى كلّ ذلك الصدق في القول والإخلاص في العمل والتقوى، وحبّ الخير للنّاس كافّة. وتكمن فرادته في تميزه عن كثيرٍ من أبطال التاريخ الإسلامي في فقره، وقوّة شخصيّته. وقد مال إلى اعتزال النّاس لما رأى من تفرّده عليهم، من دون كبرٍ، أو علوٍّ. لقد كان التواضع روحه التي يمشي بها، وسرَّ جماله، وصبره على المكاره.

في هذه المسرحيّة بدا أبو ذرّ الغفاري فكرة، أكثر من كونه شخصيّة من لحم ودمٍ، وهو هاجسٌ لكلّ المتعطّشين للتّغيير، ومصدر خواف (Angoisse) لكلّ المستبدّين والظّالمين وآكلي أموال الناس بالباطل. والإطار المخيّل لزمان ومكان الأحداث يعزّز من الطّبيعة غير الجسديّة لأبي ذر. فهو إن شئنا طاقة متنقّلة لها القدرة على الحضور، والتّهديد، والتخفّي أو التجلّي. يتواجد أبو ذر إذا في "دولة معنويّة تظهر في عصور التّخلّف والعجز والقهر والهزيمة"(١). إنها شخصيّة مطلقة لا يحدّها مكان ولا زمان، فحيثما كان الفساد فهي ثمّة تقارعه، وتهدّده، وتتوعّده. إنها أشبه بشخصيّة الموت في مسرحيّة "بوابة الميناء)، يلاحقُ أصحاب القرية الفاسدة ليقبض أرواحهم، دون أن يقدروا عليه. وهكذا بدا أبو ذرّ، مستعصيا على القبض، لا يمكن محاصرته، رغم أنّه حاضرٌ بصوته وبهالته وروحه وطيفه.

في العمل الإبداعي كثيرا ما تنتجُ الشخصيّة نقيضها، كما أن

---

(١) مقدّمة مسرحيّة (ظهور واختفاء أبي ذر)، ص ١٧٧.

الإيديولوجيا-على المستوى الفكري-تنتج خطابا للرفض، تماشيا مع الطّبيعة الحواريّة للنّصوص. فإلى جانب شخصيّة أبي ذر، نجد السلطان فاتك وأبا المجون. إنّهما النّقيضان لأبي ذرّ، وهما الكون المضادّ لعالمه الفاضل والمتخيل. إنّ رمزيّة هذين الاسمين تتعزّزُ من خلال المادة الحرفية المشكّلة للاسم، والظلال والإيحاءات المنبثقة عن الصوت الذي يحدثه النطق بالاسم. يتكوّنُ اسم "السلطان فاتك" من مفردتين: " السلطان" و " فاتك "، وعبارة "السلطان" محمّلة بمعاني السلطة والقوّة والقهر والضّغط. أمّا "فاتك" التي وردت بصيغة اسم الفاعل، فإنّها مصدرٌ للفتك بالخصم والنيل منه. فنقول فتك بعدوّه أي قهره ودمّره وحطّمه، ولم يترك له أيّ مجال للردّ أو الدّفاع عن النفس. وعندما تلتقي العبارتان تشكلان حقلا دلاليّا لكل معاني السطلة القاهرة، والنّفوذ والسيطرة، بحكم الوصاية التي يتمتّعُ بها السلطان، أي الحاكم. أمّا الاسم الثاني "أبو المجون"، فقد جيء به للدّلالة على الطّبيعة الماجنة والمعربدة للسلطان. وكثيرا ما يستغلّ الحكّام قوّتهم من أجل الإغراق في الشهوات المتاحة وغير المتاحة. فربما رأى الحاكم امرأة لأحد وزرائه، فأعجبته، فطلب من وزيره أن يطلقها ليضمّها إلى جواريه. ولا يستطيع الوزير ولا زوجته الاحتجاج على الأمر. وإذا. فإنّ هذين الشخصيّتين المطوّقتين بعلاقات القوّة والهيمنة، والظلم والاستبداد، تقتضيان شخصيّة مضادّة في الطّبيعة والتوجّه، وفي الملمح الإيديولوجي، وهي شخصيّة أبي ذر الغفاري. وغلى جانب ذلك، توجد شخصيّات رافدة،

وساندة لكلّ من أبي ذر أو السلطان. فأبو مسعود رضي الله عنه والقاضي سيف الدّين الفاروق، شخصيّتان داعمتان لأبي ذرّ؛ ورجال الشرطة الثلاثة يشكّلون قوة إسنادٍ للسلطان. إن حضور أبي مسعود رضي الله عنه بكل ثقله التاريخي والروحي يجد مبرّره، في تاريخ العلاقة بين الرّجلين. ففضلا عن كونهما زاهدين في الدّنيا، وصحابيين جليلين، وعالمين، فإن ابن مسعود هو الذي صلى على أبي هريرة وكفّنه ودفنه في الأرض التي قُبِض فيها. وإنّ حضوره في هذا العمل التّخييلي له ما يبرّره خطابيّا وجماليّا. وزوجة أبي ذر الغفاري هي الأخرى، تجد مبررا لحضورها لكونها ظلّه الذي لا يفارقه في حياته. أمّا رجال الشرطة، فقد كانوا دوما اليد الطّولى للسلطة السياسيّة؛ وكلما كان النظام بوليسيا، كلّما تعزّز حضور هذه الهيئة القمعيّة، ذات السّمعة السيئة في المخيال الرمزي للشعوب المسحوقة.

<u>والخلاصة</u> : أن جوهر العمليّة المسرحيّة لدى السيّد حافظ هي فكرة الصراع الإيديولوجي، وأحيانا يكون صراعا وجوديّا، ويتّخذ أبعادا فلسفيّة، على خلاف الصراع الأول ذي الأبعاد السياسيّة البراغماتيّة.

أول ما يطالعنا في المشهد الأول هو الكورس في حوار مع المؤدّي. وكلاهما شخصيّات مساعدة، يمكنها أن تضطلع بأدوار مزدوجة، والهدف من ورائها الدفع بالحالة الدراميّة إلى منتهاها. وبينما يرقد أبو ذر في الجهة المقابلة، بجوار وزوجته، وهو على وشك أن يُسلم الروح إلى بارئها، ينطلق المؤدّي في مناجاة لروحه، هي أشبه بالنّعي والفاجعة

التي تفجأ عالم الفقراء والجياع، الذين فقدوا صوتهم، فلم يعد لهم حضور، ولا يؤبه لهم:

"المؤدّي: وتموت وحيدا في أرض الله الواسعة.

وتموت غريبا بين خلق الله الجائعة.

وتموت بعيدا ولم تحسم القضايا.

بين أغنياء البلاد والفقراء العرايا"(١).

هذا الخطاب عبارة عن صرخة احتجاج على عالم سيغدو دون رقيب. عالم يغيب عنه صوت الحقّ. إنّه خطاب يستحضر نصّا غائبا، وقد ترك غيابه فراغا رهيبا، وحوّل العالم إلى وجود بائس وموحش، وقبيح، واستحضار هذا النصّ أو الصوت الغائب على المستوى الخطابي، يمكنه أن يخلق ديناميّة حواريّة بين مجمل الشخصيّات التي تشكّل بؤرا للصراع غير قابلة للتفاوض أو المصالحة. يتكرّر فعل الموت في الزمن المضارع ثلاث مرّات، ويُرفقُ هذا الموت بحالات متماثلة، تنتمي إلى حقل دلالي واحد. فالوحدة والغربة والبعد هي مترادفات متناسلة فيما بينها، وتُعزّز مأساويّة حدثِ الموت بوصفه فاجعة يهتزّ لها كون المستضعفين. لقد كانت موتة أبي ذر الغفاري في زمنٍ يعجّ بالقضايا العالقة، والتناقضات المؤلمة، كان عاما منحطّا ذلك الذي دفع بأبي هريرة ان يعتزل الناس، لمّا خالفوه الرأي، ولم يستجيبوا لنداءاته ودعواته لتوزيع أموال الله

---

(١) ظهور واختفاء أبي ذر الغفاري، ص١٨٣.

على عياله. كانت حياة العرب في الشام وفي سائر الأقاليم بدأت تميل إلى حياة الترف والبذخ وملذّات الدنيا، على حساب فقراء المسلمين وجياعهم. كان أبو ذرّ لا يستسيغُ أن يجوع مسلمٌ أو يعرى بينما ينعم آخرون في القصور، فقط لأنّ ثروات الأمّة تحت إمرتهم. ويجادلُ أهل المال بقوله تعالى "والذينيكنزون الذّهب والفضّة ولا ينفقونها في سبيل الله فبشرهم بعذاب أليم"(١). كان أبو ذرّ يعتقد أنّ ما زاد على حاجة العبد فهو كنزٌ ويجبُ أن يوزع على الفقراء، لأنّه يدخل في باب الكنز، أمّا كبار الصحابة رضي الله عنهم فيعتقدون أنّ المال الذي تُؤَدّى زكاته لا يُعتَبَرُ كنزا، وإن كان مدفونا تحت الأرض، أو بلغ الجبال علوّا. وكان هذا الخلاف بين أبي ذر وعلماء عصره وحكّامهم هو الذي دفعه إلى اعتزال النّاس إلى المربد. وها هو في المشهد الأول يظهر لنا وهو إلى جانب زوجته، ونفر من المسلمين العابرين، وهو في الحشرجة الأخيرة، التيتمثّل ذروة الموقف الدرامي. فأبو ذر سيترك عالما يضجّ بدعاوي الفقراء، وهو لا يجدُ ما يكفّن به جسده الذي أبلاه الجوع وحر الرمال. ومن عمق هذا الموقف الدرامي ينطلقُ صوت الكورس، موجّها نداءه إلى عبيد الأرض وجياعها وعراتها ومنبوذيها، وضحاياها، داعيا إياهم إلى استشراف المستقبل، والعمل على صناعة عالم جميل للفقراء والبؤساء. "سلوا جائعا في هذه المدينة/ عن أحلام الضائعين

(١) سورة التوبة، الآية ٣٤.

الجائعين"[1]. الكورس في هذا المقام، هو شخصيّة افتراضيّة مساعدة، تضطلعُ بأدوار ساندة لشخصيّات محوريّة، على غرار شخصيّة أبي ذر الغفاري. ونعتقد أنّ تدخله هذا المقام بالذّات ورد لغايات جماليّة. نعلم "أنّ الكاتب إذا أراد أن ينقذ عمله من التبشيريّة والخطاب الدعائي، عليه أن يقوّي من الوسائل الفنية التمويهية. وأنجح وسيلة تغطي هذا الموقف الإيديولوجي المباشر هي عادة الطاقة الشعرية. فلجلب انتباه القارئ على الكاتب أن يسحره بالوسائل الإبداعيّة"[2].

وبالفعل فقد ورد خطاب الكورس ينضح بالطاقة الشعريّة التي تستوعب السمع والبصر، وتصرفُ الذّهن عن التفكير في المقاصد الإيديولوجيّة التي قد تكون عالقة بخطاب الشّخصيّات. إن ذكر شخصيّة أبي ذر لا يمكن أن تخطر بالبال إلا مقترنة بالنضال ضد الأثرياء والكانزين للمال العام والخاص. ولذلك يتدخل الكورس لحمل هذه الإرساليّة بلغة تخييليّة بعيدا عن الدعاية المباشرة. لقد كان خطاب الكورس أشبه ما يكون بنشيد يلقى في البراري، يُخاطَبُ به البشر كلّهم. في هذا النشيد تتكرّر أداة النّداء (للبعيد) خمس مرّات، الأمر الذي يصنعُ امتدادا في الصوت، وارتفاعا في النبرة، لأننا عندما ننادي البعيد، فيتوجّبُ المدّ في الصوت

---

(١) المسرحيّة، ص ١٨٣.
(٢) حميد لحميداني، النقد الروائي والإيديولوجيا، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط الأولى ١٩٩٠، ص٤٣.

والرفع في النبرة، بحيث يستغرق النداء مسافة زمنيّة طويلة، لأنّ النداء تكرر كثيرا وبشكل متتالٍ من قبل الكورس. لقد كان النشيد الذي ألقاه الكورس بيانا شعريّا يرقى إلى منزلة القدّاس الذي يُلقى أمام الآلهة، وسرعان ما يتحول إلى نشيجٍ مبرحٍ تلتقطه زوجة أبي درّ فتردّ عليه بنشيد ملحمي، يضارع الوجود عمقا وغورا. "افتتحت خطابها بنداء الراحل عنها. "ياسيّدي/ ومنبت الفكر الشريف/ يا حلم الرجال الخصيب/ ومنبت الفكر الشريف/ تسلقت أفكارك حوائط البيوت الضيّقة المختنقة"/ وسقوف الأكواخ/ بين كلّ حانة وحانة مسجد/ وبين كلّ لصٍّ ووالٍ جمعٌ من الفقراء والمساكين"[١].

تحوّل أبو ذرّ الغفاري إلى أسطورة في عيني زوجته، وتحوّلت كلماته إلى صرخات عالية في وجه الاستبداد. إنّ أباذر تحول إلى ظاهرة ثوريّة تؤشّر على انحراف المجتمع الطوباوي عن مساره الذي نسجه في مخياله الميتافيزيقي. وتُسْتعادُ صورته في كل مجتمعٍ تسكنه التناقضات والإقصاء والتهميش، والظلم. وتُمتهن فيه كرامة الإنسان. في مجتمع تمتلئ فيه السّجون، ويتكاثر المشرّدون، والمعذّبون، يذكر الناس رموزهم التاريخيّة، ويستمدّون منها روح المقاومة، والقدرة على تجاوز قصور الذّات، والثقة في النفس. من أجل هذا تُستدعى تلك الرموز الثوريّة إلى النصوص بمختلف أجناسها، وفي كل الثقافات.

---

(١) المسرحيّة، ص ١٨٤.

إنّ المفارقات التي وردتْ على لسان زوجة أبي ذر، هي من عناصر الحاضر، التي تتناص مع نصوص غائبة، وتتعالق معها من أجل صناعة حالة ثورة على الراهن السياسي والاجتماعي. يرى رونيه باليار "أنّ الأدب بشكل عام لا يمكن أن يقوم إلاّ على التناقض بين الإيديولوجيات"(١)، وبين العصور والمجتمعات، كما على التناقض بين رؤيات العالم. إنّ حضور الحقّ إلى جانب الباطل، والفقراء إلى جانب الأثرياء، والضعفاء إلى جانب المستضعفين، والسّجون إلى جانب الحدائق الغنّاء، والقصور العالية، إلى جانب الأكواخ، إنّ كلّ هذه المتناقضات تؤسّس لحالة الشّذوذ الاجتماعي والسياسي الذي يحكم مجتمعات عربيّة كثيرة. هذه الحالة من الشّذوذ تولّد بالضّرورة صراع إيديولوجيّات محموم، يُعبّرُ عنه هذا النصّ المسرحي من خلال استحضار النّصوص الغائبة، ودمجها مع معطيات الراهن السياسي والإيديولوجي، لتنتج من خلال فعلي الكتابة والقراءة والفرجة، وعيا بالذّات متوقّدا، واستشرافا لعالم خالٍ من الشرّ، ومن الكراهيّة ومن التفاوت على أساس التّصنيف الطّبقي. إنّ الرؤية الإيديولوجيّة مهيمنة على العمل الإبداعي هذا، غير أنّ محرق اهتمام السيّد حافظ في كل إنتاجه الأدبي يتجلى أساسا في الصياغة الجمالية للعمل الإبداعي وليس في بناء الرؤية العامة التي تنتظم هذه الصياغة. لهذا يضفي على الإيديولوجيا إهابا

(١) حميد لحميداني، النقد الروائي والإيديولوجيا، ص ٣٢.

تمويهيا يحولها إلى فن"[1].
من ذلك مثلا الكثافة الشعريّة التي تسكن خطابات الشخصيّة، وتحوّل أفكارها إلى أناشيد طافحة بالمشاعر والانفعالات، والأحاسيس العائمة على السطح، والغائرة في العمق. إن مسرح السيد حافظ، وإنجازه السردي منخرطٌ بعمق في الواقع المحلي، غير أنّ الكاتب يحقق لمنجزه الجمالي مسافة بين النصّ والواقع. إن الأثر الأدبي مستقلٌ بشكل ما عن الحياة الاجتماعيّة والاقتصاديّة، وهو متواشجٌ أكثر مع البنية الذّهنيّة للكاتب، هذه البنية التي ينعكس عليها البناء الاجتماعي والتاريخي بشكل صارم.
إنّ الصّلة بين العمل المسرحي والعلاقات الاجتماعيّة ليستْ مباشرة، "ولكنها تمرّ عبر البنى الذّهنيّة (Les Structures mentales)، وهي الفكرة التي نجدها لدى النقّاد الجدليين الأوائل عندما نراهم يعقدون الصّلة بين الأدب وأحد البنى الفكريّة أو الإيديولوجيّة في الواقع"[2].
ومن هنا، الاستقلاليّة النسبيّة للأدب عن الشرط المادّي والاجتماعي، من خلال الأدبيّة، وبقدر ما تكون هذه الأدبيّة عالية الاشتغال بقدر ما يحقق الأثر الأدبي فعله على الوعي الممكن.
في حوار بين أبي ذر-الصوت-والجماعات من الناس المتحالفين معه

---

(١) حميد لحميداني، النقد الروائي والإيديولوجيا، ص ٦٧.
(٢) المرجع والصفحة نفسهما

فكريّا وروحيا، تتجسّد شعريّة الخطاب اللغوي الذي يداري به الكاتب إيديولوجيا عدائيّة. يجيب أبو ذر عن سؤال محاوريه: "منفاي أنين الجائع/ وانكسار المظلوم/ وجوع الفقراء"(١). إنّ اللغة التي يُدارُ بها الحوار بين الشخصيّات المحوريّة هي لغة ذات نفس شعري، تتشكّلُ من مقاطع لغويّة قصيرة، هي أشبه بالجمل الشعريّة القصيرة والمشحونة دلاليّا، وإيقاعيّا. فالجوع والانكسار، والظّلم، والفقراء هي مفردات القهر الاجتماعي والانسحاق الطّبقي، وتلك هي مسبّبات الثورة على الوضع. وعلى المستوى الصّوتي تشيع حروف المدّ في "منفاي" و"الجائع" و"انكسار" و"الفقراء"، كما يتكرّرُ حرف النون الذي يحيلنا إلى التّوجّع والتفجّع، وإذا التأم هذا الإيقاع مع ذلك المعجم اللغوي، والتشكيل الشّعري على مقاس نظام التّفعيلة، أنتج لغة مسرحيّة ذات رمزيّة عالية الاشتغال. يتردّد هذا المستوى التّخاطبي مع أبي ذرّ وزوجته، والأصوات التي تتواصل مع أبي ذرّ، والكورس، وهو أحد البدائل التي تضاعفُ الحضور المعنوي لصوت أبي ذر. أما الشخصيّات الأخرى فإنّ لغتها فقيرة دلاليّا، ومهيمَنٌ عليها من قبل الأصوات المناوئة.

لنتأمّل بعض ما خاطب به أبو ذرّ الناس الذين بُعِث من مرقده من أجلهم: "أجوع وأعرى/ وأصرخ وأنادي/ يا فقراء / يا مظلومين/ يا جائعين/

---

(١) المسرحية، ص ١٨٥.

اضربوا بسيف الجوع"[1]. تتكرّر الظواهر الصّوتيّة والتشكيلات اللغويّة التي ألمحنا إليها في المقطع الحواري السابق، من قول ابي ذرّ، وهي ظواهر تتكرّر مع زوجة أبي ذر والكورس والأصوات المتواصلة مع أبي ذر، والتي تمثّل ضِعفه، (Son double) والبديل عنه. ويأتي التّكثيف الشعري بديلا جماليّا يعبّر عن نزوع إيديولوجي بطريقة فنيّة بعيدا عن الخطابات المباشرة، والمبتذلة. والواقع أنّ الكاتب، مهما كان تموقعه الطّبقي، فهو كائنٌ إيديولوجي، بالضّرورة، والعمل الذي لا يعبّر عن صراع إيديولوجي لا يرقى إلى مستوى الإبداع الأصيل والملتزم بقضايا الإنسان وقد يكون ذلك شأن الأدب المسلّع الذي يُنتجُ لغايات تجاريّة، استهلاكيّة، وهو كذلك شأن الأدب الإيروتيكي، الذي يُسوَّقُ من أجل عائداته الماليّة، وليس من أجل صناعة الوعي الحضاري.

ومحتوى الخطاب الإيديولوجي الذي تلفّظ به أبو ذرّ هو الدّعوة إلى الثورة على القوى الاجتماعيّة التي تسبّب الجوع لفئات شعبيّة عريضة، يدعوهم لمقاومة تلك القوى بالقوّة الماديّة، إشارة إلى السيف. فالثورة إذا هو ثورة الجياع، وهي عبارة تلخّص أسباب الثورة وأساليبها، وطرائقها. إنّ ثورات الجوع في التاريخ الحديث كثيرة، وإنّ أدواتها هي العصيان المدني، والهجوم على مواقع الاستبداد بأمواج بشريّة مسلّحة بالإرادة والتّصميم، والصّبر على المكاره وعلى القمع البوليسي. إن

---

(١) المصدر نفسه، ص نفسها.

ثورة الجياع ليس لها من هدف إلاّ تحقيق العدالة الاجتماعيّة. ولا تضعُ في مراميها المكاسب الحزبيّة أو السياسيّة.

يشحذُ أبو ذرّ الناس بالحماسة والتخلي عن الخوف، لأنه عدوّ الثورات. وعليه تعوّل الأنظمة المستبدّة، عندما ترهبُ المعارضين، وتخيفهم بأدوات كثيرة، كالسجن والتّعذيب والتّجويع. "لا...لا يا أصحابي/ الخوفُ...الخوف هو الذي أصمّكم وأخرسكم/ لقد رأيته بعيني يدخل بيوتكم في الليل/ مدّعيا أنه من رجال الشرطة السريّة/ مدّعيا أنّه من رجال العيون السريّة"(١). تقومُ فرقُ المخابرات الدّاخليّة باقتحام بيوت المواطنين الخارجين عن الطّاعة، والدّاعين للثورة، في جوف الليل. إنهم زوّارُ الظلام، الذين يشتغلون لصالح الأنظمة الظلاميّة، ويقومون بمهمّات ظالمة. والإشارة هنا إلى الأجهزة الأمنيّة التي تصنعها الأنظمة في الدول العربيّة لمقاومة كلّ أشكال الاحتجاج على الوضع. فأنظمة اليوم لا تحتمل أدنى أشكال الحريّة، أو الديمقراطيّة. وهي إن سمحت بذلك فإنها تعرّض وجودها للتّهديد.

يدعو أبو ذرّ حزبه إلى التخلي عن الخوف، وهو ألدّ أعداء الثورة، ومن أسوأ المحبطات. والنظام يعرفُ كيف يُدْخل الرّعب في قلوب مناهضيه، وكيف يشتّت جهودهم ويوهن عزائمهم. إنّ الخوف يخرسُ أصحاب القضيّة، ويُصِمُّهم، ويُعطّل قدرتهم على التّفكير الإيجابي. وإنّ

---

(١) المسرحيّة، ص ١٨٥-١٨٦.

أجهزة القمع التي تنتشرُ في جوف الليل وتقتحم البيوت تسعى إلى ترهيب الثوّار والمتمرّدين، وتهدّدهم بأنها قادرة على أن تصل إلى مخادعهم واستلالهم منها وإعدامهم. لقد حضر صوت أبي ذر لإنذار الفقراء وتحذيرهم من الخوف والجبن، لأنهما عدوان يسكنان الذّات من داخلها.

"إنه عصر الموت للروح/ هل تدركون يا أصحابي كيف ينفيكم الخوف؟/ وأنتم في بيوتكم تتضوّرون جوعا/ وتنامون على الحزن والفقر والحاجة"(١). الموت في الروح هو موت الهمم وذبول الإرادات، عندما يسكن الخوف الذّات من داخلها، يفقد الفقراء شهوة الحياة، وتفقد الثورة جذوتها، وتفقد الحياة طعمها الحلو، ويفقد الإنسان آدميّته. إننا في عصر الردّة، وهو أشبه بعصر أبي ذرّ الغفاري رضي الله عنه وأرضاه؛ غير أنّ عصرنا مغمورٌ بالفساد والمفسدين بشكل لم تعرفه الأمّة العربيّة أو الإسلاميّة من قبل. ولا تنفع ثورة لا أبا ذرّ لها.

ذلك الرّجل الذي يوزنُ بأمّة. ورغم أنه عايش عصر النبوّة، ومن بعده عصر الخلافة الراشدة، غير أن فترة عثمان بن عفان رضي الله عنه عرفت مكائد كبيرة على الإمبراطورية الإسلاميّة، قد هدّدتها تهديدا جديّا. وقد كان الخطر الأكبر قادما من العراق، وتحرّكه أيدي يهوديّة خفيّة، وأخرى مجوسيّة، لم تنس ما أحلّه الإسلام بدولة الفرس من خراب

---

(١)-المصدر نفسه، ص ١٨٦.

ودمار، فأرادت أن تنتقم لأمجادها.
واستغلّت تلك الفلول المتبقية بعض المظالم التي ارتكبها الأمويون في الشام والمدينة، واستغلوا أفكار أبي ذر الغفاري التي كانت تتمتع بقوة الحق ونصاعته، وراحوا ينفّذون مشاريعهم التي توجوها بقتل الخليفة عثمان بن عفان في بيته. غير أنّه لا ينبغي أن ندرج ثورة أبي ذر الغفاري في إطار المأساة التي أحلها أعداء الإسلام من يهود ومجوس.
إن حالة أبي ذرّ هي أقرب إلى الثورة الاجتماعيّة، أو الفكريّة، تلك التي جعلته يعتزل الناس. ولعلّ أقرب الشخصيّات الإسلاميّة شبها بأبي ذر هي شخصيّة علاي بن أبي طالب، الذي كان يؤيّده في نقده وأفكاره.
فقد كان عند توديعه، لما يمّم شطر الربذة، وهو منفاه الإرادي، وودّعه قائلا: "يا أبا ذرّ، إنّ القوم قد خافوك على دنياهم، وخفتهم على دينك، فاترك في أيديهم ما خافوك عليه، واهرب بما خفتهم عليه، فما أحوجهم إلى ما منعتهم، وما أغناك عمّا منعوك ....وامتحنوك بالبلاء. والله لو كانت السماوات والأرض على عبد رتقا، ثمّ اتقى الله، عز وجل لجعل له منها مخرجا، فلا يؤنسك إلاّ الحقّ، ولا يوحشك إلاّ الباطل"(١). لا تقلّ أفكار الإمام علي كرم الله وجهه ثوريّة عن أفكار أبي ذر الغفاري.
وبمجرّد أن بويع بالخلافة بعد مقتل عثمان رضي الله عنه أرسل برقية عزل إلى معاوية بن أبي سفيان بالشّام.

---

(١) الشرقاوي عبد الرحمان، علي إمام المتقين، مكتبة غريب، مصر، د. ت. ج١، ص١٧٤.

يصعدُ أبو ذرّ للخشبة ويخطب بما يحلم به، في عصر الردّة: "قد كنت أحلم بالكلمة...بالسيف/ بالكلمة.....السوط في يد المظلوم/ تقلّمُ أظافر الظالم/ لكن.../لكن العالم ما بين تسامح عيسى/ والنوم على التخمة واللّذّة/ بعض فتات المائدة الممتلئة/ بحساء، دواجن أم لحم مشوي/ أو طير أخرس مقصوص الرّيش/ لكن الطّير الأخرس ينهض/ بعد أن ظلّ طويلا مذبوحا/ حين علق مشبوحا في الحلق/ منتظرا ضوء الفجر القادم/ أبيض كان/ أو أسود كان"(١). يُعتَبَرُ أبو ذرّ الغفاري نصّا غائبا، يقوم أيّما كاتب يتناصّ معه فكريّا باستحضاره في الخطاب الأدبي، من أجل صناعة حالة ثقافيّة مفقودة على مستوى الواقع السياسي والثقافي، ويحشد لذلك، سلسلة من الاستعارات والكنايات والمجازات، حتّى يداري طيفه السياسي، وينجز فعله الثوري بكلّ فعاليّة، على مستوى الوعي بالواقع، والوعي الممكن. إنّ أدوات المعركة التي يوظّفها الكاتب في هذا السياق الاستعاري هي الكلمة، التي تقلّم أظافر الظالم، وتجرّده من مهابته، ومن أسباب قوّته الوهميّة.

غير أنّ الكاتب يلفي نفسه أمام مضادّات الثورة التي يصنعها أعداء الشعوب الحرّة. لقد ضاعتْ الثورة بين شعوبٍ متسامحة، تتجاوز عن ظلم من بيده القوّة، وبين رجال ينامون متخمين على موائد محشوّة بما طاب ولذّ. بين شعبٍ يأكل حتّى التّخمة وآخر يجوع حتى يغدو طائرا بلا

(١) نفس المصدر، ص ١٨٦-١٨٧.

ريش، عاجزا عن التّحليق.

غير أنّ الجوعى ينتظرون ضوء الفجر القادم، من أجل القيام بدورٍ حضاري يعيدُ إليهم آدميّتهم. إنّ فجر الشعوب سيتنفّس لا محالة، وسيتبدّد الظلام، ومن عمقه يبزغُ النّور الذي يبشّر بشعوبٍ لا تجوع ولا تعرى، وبحكام لا تجور ولا تطغى. إنّ عبارة "الفجر" تبشّر بيوم جديد، يأتي بعد ليل طويلٍ، ليل من العذاب والمسغبة والأرق والوجع. إنّها البشرى التي تحبل بها نصوص المبدعين المثقلة بهموم الوطن الجريح. إنه الوعي الممكن الذي يفجّر النص المسرحي على عوالم ناصعة لا ظلم ولا ظلام فيها، ولا قطرة دمٍ تُراقُ.

لقد كان صوت أبي ذرّ شرارة ثوريّة مسترجعة من عمق الماضي الغابر، للحاضر الراهن. فالاستبداد السياسي هو قضيّة كل الشعوب وفي كلّ زمان وكلّ مكانٍ. لقد جاء الإسلام بالعدالة الاجتماعيّة وحقّق المساواة المطلقة بين البشر، وحرّم الظلم على العباد. ومع ذلك تمكّن الفساد من العودة إلى المجتمعات الإسلاميّة، وسيطر الجشعُ على محبّي كنز المال، فراحوا يتوسلونه بأي شكل، ويحْرِمون منه أصحاب الحقوق، فقامت أصوات تقاوم هؤلاء، وتعالج امراضهم. ومن بين من قاموا يستنكرون عودة الجشع إلى قلوب الناس أبي ذرّ الغفاري. وبما أنه كان صوتا فريدا، فقد اعتزل الناس، وانحنى في مكانٍ لا يتّسع إلا له ولزوجته وابنته الوحيدة، وكون مملكة لا تصلح إلاّ للعبادة الخالصة، وبقلب خالص للثورة، ودفن بتلك المملكة، ومنها يبعثُ يوم القيامة وحيدا.

وضع أبو ذرّ الغفاري رضي الله عنه سيفه، وكفّ لسانه استجابة لنصيحة رسول الله عليه الصّلاة والسلام، لمّا نصحه بالصّبر إذا انقلب الناس على أعقابهم، بدل القتال الذي يقسّم الأمّة.

من بين الشخصيّات الرافدة، التي تنسجم مع صوت أبي ذر، صوت الكورس، الذي يُلمِعُ إلى قضيّة فقهيّة بالغة الخطورة في الفكر السياسي لدى المسلمين، وهي قضيّة طاعة أولي الأمر. فقد ورد عن النبيّ عليه الصلاة والسلام، أمرٌ الطاعة، حتّى وإن تأمّر علينا عبدٌ حبشيّ، ما لم يظلم. ولعلّه بسبب ذلك لم تتطوّر حركة أبي ذر الغفاري إلى مقاومة مسلّحة، احتجاجا على محاباة السلطة إلى بني أميّة. والواقع أنّ عثمان رضي الله عنه كان حاكما بالكتاب والسنّة، ولكنه لم يكن متشدّدا مع عماله بمثل تشدّد عمر بن الخطّاب رضي الله عنه. ورأى الناسُ في لينه ورفقه تسامحا، ورأى فيه المتشدّدون محاباة لعشيرته. وقد صرّح أبو ذرّ نفسه، لمّا أراد أهل العراق استدراجه للفتنة، أنه مطيعٌ للخليفة، ولو أمره بالرّحيل إلى الربع الخالي لأطاعه. غير أن طاعة ولي الأمر اليوم لم يعد لها من مبرّرٍ سياسي أو فقهي أو اجتماعي؛ مادام نظام الحكم علمانيّا واستبداديّا، وبوليسيا، وانقلابيّا، وما دام العسكر أُنْشئ لخدمة النظام الكولونيالي، والامبرياليّة العالميّة.

إنّ الحكّام المستبدّين يتحجّجون بطاعة أولي الأمر لتأبيد حكمهم. وإنّ هذه القاعدة، أقصد طاعة أولي الأمر لا تستقيمُ إلاّ مع الحكّام العادلين.

إنّ "الطّاعة شيء مهمٌّ/ لكن ....طاعة من؟؟/ ولمن؟؟/ أطاع إسماعيل

الذّبيَّ/ إبراهيمَ النبيَّ/ وأراد أن يكون الفداء/ والإقناع/ شيءٌ مهمٌّ/ - أعرفُ أناسا تجاسروا على الإقناع والاقتناع/ أعرفُ أناسا يقنعون المرء بالأوضاع/ مهما كانت الأوضاعُ"(١). وإذا كان إسماعيلُ قد أطاع إبراهيمَ، فقد أطاع نبيٌّ نبيّا، وأطاعه في أمرٍ من أمور السّماء. أمّا الطّاعة التي يطالبُ بها أباطرة النظام العربي، فهي طاعة عمياء، وغير مشروطة، وهي تعبيرٌ عن الخنوع والرضى بوضعيّة التابع، الذي لا يملك من أمره شيئا. فالشعوب العربيّة لا يتحقّق لها وجودٌ، مستقلاّ عن وجود الحاكم المطلق، الذي يملك حقّ الحياة والموت بالنسبة لرعاياه.

يحدّثنا الكاتب أنّ أحداث هذه المسرحيّة تقع في مدينة فردوس الشورى. وهي مدينة تقع خارج المكان، في عالم متخيّل. وذلك يعطيها بعدا رمزيّا مطلقا. وهي دولة "تظهر في عصور التخلف والعجز والقهر والهزيمة"(٢). ومن هنا، فإنّ عصرنا أولى بأن تنطبق عليه رمزيّة هذه المسرحيّة. إنّها قصّة الصّراع بين الاستبداد والحريّة والحكم المطلق والديمقراطيّة. يجتهدُ النظام المستبد في توخّي كل السبل التي تضمن له صمت الناس عن مظالمه، باسم الدّين، وباسم مصلحة الوطن والأمن والسلم، وباسم كلّ العناوين والدّعاوى التي تضمن أبديّة وجوده وهيمنته. يدعو "السلطان فاتك بن أبي ثعلبة" ابنه "أبا المجون" إلى

---

(١) المسرحّية، ص ١٨٨.

(٢) نفس المصدر، ص ٧.

التدبّر في أمر الرعيّة وفي سبل حكمها، وسياستها بطريقة تضمن الولاء الدّائم والعبوديّة غير المشروطة. يدعوه إلى صناعة صورة وهميّة تكون بمثابة القناع الإيديولوجي الذي يحجب حقيقة النظام وجوهره الفاسد. يحيط النظام المستبد نفسه بهالة من الطّهريّة والقداسة والمبادئ العليا، ويتوسّل بها رضاء العامّة وضمان ولائهم. ومن بين المبادئ التي يتّخذ منها خطابا ثابتا، حبّ الوطن، وخدمة الشعب، والمحافظة على هويّة الأمّة والمصالح العليا لها.

ولذلك، فعادة ما يستجدي النظام الحاكم الشرعيّة التاريخيّة، والثوريّة، من خلال خطاب تبجيلي، وتبريري، يدّعي فيه خدمة الشّعب والمحافظة على مصالح الناس. ويراهن على قصور الشعب عن تمثيل نفسه، وعجزه عن إدراك مصلحته الفعليّة. ينصح فاتك ابنه بأن يفعل ما بدا له، ولكن عليه أن يحرص على إظهار ما يريد الشعب أن يراه في الحاكم.

"يا بنيّ، افعل ما شئت/ لكن أمّ الناس يوم الجمعة وأنت معطّرٌ/ وامسك في يدك مسبحة وأطلق البخور/ وتمتم/ الوالي العاقل يفعل ما يشاء في الخفاء/ وأمام العامّة يخرج في ثوب شفاف كالضّوء/ يتصدّق ويصلّي/ ويبني المسكن والمسجد/ هل تفهم يا بني؟/ حين تزور بلدا مسيحيا ابن كنيسة/ وبارك المسيحية/ وادع إلى جوارك شيوخ المساجد/ ولا تنسهم في الولائم/ وابسط لهم يديك الكريمتين/ ليطووا العامة تحت أذرعهم وأجنحتهم الكثيفة/ فيهتفون لك/ ويدعون لك/ وبذلك تضمن السيطرة

عليهم"[1].

إنّ ما تكشفُ عنه هذه النّصيحة هو القناع الإيديولوجي الذي يصنعه الحاكم، ليجادل به خصومه، وليكسبَ ودّ السّواد الأعظم من الناس. فهو يميلُ حيثُ يميلون. فإذا كان المناخ ثوريّا، مجّد الثورة، وأقام لها المراسيم، وأكرم رموزها وقدّس شهداءها. وإذا كان المناخ دينيّا، أظهر الخشوع والتّعظيم لشعائر الله، وربما بنى المساجد وأكرم العلماء، وشيّد مدارس القرآن الكريم. وإذا كان بجوار دعاة الحداثة، أبدى اهتمامه بالفن، وبالمرأة، وبدور الثقافة ومنشآتها، وأشاد بأعلامها. وإذا خلا إلى قصره استدعى جواريه، وندمائه، ومضى في دراسة استراتيجيات الهيمنة على شعبه، وسبل سحق المعارضة، وراح يوزّعُ أحكام السجن والإعدام على خصومه ومعارضيه. إنّ الحاكم في الوطن العربي مزدوج الشخصيّة. وهو لا يملك لنفسه أن يتبنّى خطابا واحدا، وسياسة واحدة. إنه حريصٌ على الواجهة الخارجيّة للقصر، أمّا الباطن، فليس من حقّ المحكومين أن يتطلّعوا إلى ما بداخله. وبسبب ذلك، فإنّ الحاكم لا يتنازلُ عن السلطة سلميّا، ولا يقبل بالديمقراطيّة إلاّ مرّة واحدة في حياته السياسيّة، وهي تلك التي أسلمته لسدّة الرئاسة.

يعتمد الحاكم على رجال الدّين والأئمّة في تدجين الرأي العام، وإخماد الثورات في مهدها. من أجل ذلك تحظى تلك الفئة الاجتماعيّة باحتفاء

---

(١) المسرحيّة، ص ١٩١.

النّظام، وبامتيازات ماديّة، ترتفع كلّما ارتفعتْ وتيرة المعارضة وعلت أصوات المحتجّين في الشّوارع. يتّخذ الأئمّة من المساجد منابر للدّعوة إلى السلم الاجتماعي، وطاعة أولي الأمر، ونبذ الفرقة والفتنة. ويُصار إلى تخوين قادة المعارضة، واتّهامهم بالتّخابر مع الأجنبي، وتلقّي الدّعم المالي من جهات مشبوهة. وعادة ما تصدّق الأغلبيّة المغمورة هذا الخطاب الدّيني في مظهره، والسياسي في جوهره. ويحقّق النظام مكاسب سياسيّة مؤقّتة، في انتظار أن تنتفض أقلام المثقفين وتتصدّى لتعرية الطابع الإيديولوجي لمهمّة الأئمة التي حوّلتهم إلى رجال مطافئ، يهبّون إلى إخماد الثورات الشعبيّة كلّما أطلّت برأسها، ويمضون في تكفير المثقفين الأحرار واتهامهم بالمسخ الثقافي، وبالانسلاخ عن الهويّة الإسلاميّة، وما شابه ذلك.

يتنازع الشّعوب العربية خطابان لا يقبلان التفاوض؛ خطاب السلطة الذي يتلوّن ويتلوّى وفقا لمعطيات وضعه الإيديولوجي، وخطاب المقاومة الثقافيّة، ويقف المبدعون الأحرار في طليعته. ونحسبُ أنّ هذه النّصوص المسرحيّة المعروضة على المشرحة، هي من طبيعة الخطاب المقاوم، وقد تنوّعتْ أدواته، ووسائل الحجاج والإقناع لديه. يلجأ المبدعون أحيانا إلى الرّمز الأسطوري، وأحيانا أخرى يجدون أصواتهم في التراث التاريخي للأمّة. وهو تراثٌ غنيّ بالأبطال الذين غيّروا مجرى التاريخ لصالح أممهم، وتركوا بصماتهم في كلّ الأجسام التي لامسوها. وعندما يعبر هؤلاء مكانا بأنفاسهم، فإنّه لن يبقى كما كان.

جدليّة الحضور والغياب:

يعاني الحاكم المستبدّ من رهاب الثورة، ويظلّ هذا الهاجس الذي صنعته جرائمه ضدّ شعبه يغشاه في صحوه وفي يقظته، يفسدُ عليه سكينته، ويقضّ مضجعه. وقد حدّثنا التاريخ الإسلامي عمّا كان الحجاج بن يوسف يعانيه بعد قتله لسعيد بن جبير. فقد روى أنه يأتيه في نومه ويأخذ بقدميه كأنه يسحله، حتى يهبّ من فراشه. وقد شوهد بعد وفاته، فقال لمحدّثه، لقد قتلني الله بكلّ رجل قتلته قتلة، وقتلني بسعيد بن جبير سبعين قتلة. وذلك هو شأن الحكّام الذين يجثمون فوق شعوبهم بالقوّة. إنّهم يضطرون –للمحافظة على السلطة-أن يقتلوا الكثير من المعارضين، وكلّما كثر ضحاياهم من القتلى والمساجين، كلّما اشتدّ خوفهم من معارضيهم، وازدادوا قسوة، فكثرتْ شكوكهم، فغدوا مهووسين بالقتل والفتك بالناس لمجرّد شكّ أو شبهة.

في مسرحيّة "بوابة الميناء"، ما أن وفد الموت على القرية وهدّد بقبض أرواحهم حتّى وقعت حالة استنفار قصوى في الدّوائر الرسميّة، ونشط جهاز العدالة لمتابعة المشبوهين في التعامل مع القاعدة. وفي هذه المسرحيّة، ما أن تردّد اسم أبي ذر الغفاري حتّى انتشر الهلع في سرايا الحكم. وبدا أبو ذرّ أحيانا وكأنه فكرة أو شبحا يظهر ويختفي وفق ما تقتضيه دواعي البناء الدرامي، وتجسّد أحيانا أخرى وكأنه شخصيّة من لحمٍ ودمٍ.

إنّ جدلية الحضور والغياب بالنسبة لشخصيّة أبي ذرّ، تُنْبِئ عن درجة

التوتّر العالية التي تكابدها شخصيّات الحكم، على غرار فاتك بن أبي ثعلبة والسلطان أبو المجون، ومن يجري مجراهما من قضاة وشرطة، وشرطة سريّة. ونحاول أن نتابع الحركة النفسيّة التي تحدثها حالتا حضور وغياب هذه الشخصيّة المتخيّلة.

أول تعقبي على ظهور أبي ذرّ من قبل السلطان، هو أنه عمد إلى تنميطه، كما يُنَمِّط أي نظامٍ معادٍ للتعدديّة خصومه، بمختلف النّعوت التحقيريّة. إنه الموقف المبدئي من كل حركة معارضة.

السلطان فاتك: "من أيّ مستنقعٍ فكريّ نشأ هذا الرّجل؟ / لم يؤمن بالتطوريّة وأنّ القوى يسودُ/ والأضعف يسقط/ لم يتفاعل/ لم يفهم الظّروف الأمويّة.

أبو المجون: من أيّ إطار خرج هذا الذي يشبه الخليج؟

لم يكن تحرّريّا.

لم يكن تطوريّا

ولن يكون"(١). كلّ التّمثيلات التي تعلّقت بأبي ذرٍّ كانت رهابيّة، ومسيئة، ودونيّة. وقد تطابقت تصنيفات السلطان فاتك مع تصنيفات أبي المجون. فهو مع الأول نشأ في مستنقع فكري؛ بمعنى أنّ عقله مشبعٌ بالأفكار الهدّامة، والتّخريبيّة. لقد هيّاته ثقافته لأن يكون صاحب مهمات مشبوهة ومسيئة للأخلاق العامّة، ومعيبة للأعراف السائدة. أما عند

---

(١) المسرحيّة، ص ١٨٩-١٩٠.

الثاني فهو ليس تحرريا، وإنما هو أصوليٌّ ورجعيٌّ، ومتخلّفٌ. إنه لا يؤمن بالتطور، وبروح العصر. لا يزال هذا الرّجل يعيش في الزمن الغابر، ويدعو الناس إلى العودة إلى القرون الوسطى، حيثُ كان الناس يعيشون مع الطّبيعة المباشرة، مثلهم مثل بقيّة الكائنات غير العاقلة. إن المجتمع الذي يحكمه السلطان فاتك مجتمع حداثي، يعيش عصره بطريقة ثقافيّة، وضمن قيم الحضارة العلميّة، المتسرّبة عن الغرب الحديث. إنّ خطاب السلطان فاتك وأبي المجون يكشفُ عن نسق ثقافي مهيمن، جوهره علاقات القوّة والهيمنة للأنظمة المستبدّة وكيفيّة مواجهتها لخصومها، من خلال القوة الأمنيّة، ومن خلال مقاومتها ثقافيّا. كما يكشف الخطاب أيضًا عن حياة المجون والعربدة التي يعيشها حكّام العرب ممثلين في فاتك وأبي المجون.

السلطان : (ردّا على الحاشية) أي أن اليوم أمر/ وغدا خمر.

أبو المجون: أمّا اليوم/ ففي الصبح خمر/ وفي الظهر خمر/ وفي العصر خمر/ وفي الليل خمر/ والخمر والأمر لا ينفصلان/ الأولى تجعلك تتوه/ والثانية تجعلك تسود"(١).

إن الفئة الحاكمة قد أزالت من نمط حياتها كلّ المقدّسات، واخترقت كل التابوهات، فلم يعد هذا الأمر محرّما، والآخر مكروها أو مباحا، وإنّما كلّ شيء متاحٌ، ومقترنٌ بالقوّة، والتّدبير. إنّ التفكير لدى تلك الفئة لا

(١) المسرحيّة، ص ١٩٠.

يتمّ إلاّ ضمن طقوس من متع الحياة وشهوات النّفس. وبذلك يتمّ إصدار القرارات السّديدة التي تتعلّقُ بالأمّة. فالأمر والخمر متلازمان، ولا يخطر أحدهما بالبال بمعزلٍ عن الآخر. إنّ الأنظمة العلمانيّة تستبعد الدّين من حياتها وطريقة ممارستها للسياسة.

وكلّ القيم التي تتضاربُ مع مصالحها تغدو قيما ماضويّة، ذات علاقة بمشروع إرهابي من منظور فاتك وأبي المجون. إنّ المجتمع الذي تستشرفه هذه الأنظمة مجتمع علماني، يفتقرُ إلى المقدّس، وحياته عبثيّة، لا تولي اهتماما بالقيم، ولا تأبه للأخلاق العامّة. فالخمر لا يجتمع مع الفكر التنويري، والحياة الجادّة. وإنّ إبداء أي اهتمام بالدّين يعدّ معارضة للتطوّر. إن أنظمة الحكم العربيّة تحصر الحياة الدينيّة في المساجد، ويجب أن يبقى الدّين مبعدا عن العلاقات العامّة بين الناس، وعن الحياة السياسيّة، لأنه من منظورهم يقسّمُ المجتمع، ويلقي العداوة بين فئاته، ويفضي إلى التّكفير والتّخوين. ومع ذلك، فإنّ النظام السياسي قد يستنجد بالمؤسسة الدينيّة من أجل اكتساب الشرعيّة لحكمه، وإخماد حركات المعارضة السياسيّة والتمرّد والخروج عن الطاعة. لقد كانت وزارات الشؤون الدينيّة في المجتمعات العربية كلها غطاء سياسيا للاستبداد والحكم الفردي، والانقلابات العسكريّة. وإن التاريخ الحديث للعرب هو سلسلة من المؤامرات والانقلابات التي تزكّيها المؤسسات الدينيّة، بدعوى المحافظة على الأمن العام والنظام وحياة الناس. إذّ كثيرا ما يُوظّفُ الدّين للحصول على السلطة أو للمحافظة عليها.

نعودُ الآن إلى التأثير الذي يحدثه حضور صورة أبي ذر في نفسيّة السلطان.

"السلطان: ما هذا الذي أرى؟/ الأموات لا يرجعون.../ كيف عاد....؟/
(يصيحُ) ما هذا الذي أسمعه؟

تهرول الحاشية إليه:

الحاشية : ماذا حدث؟؟ ماذا جرى؟؟

السلطان : لقد رأيته..لقد سمعته..

كبير الحراس: من يا مولاي؟

السلطان : أبو ذر؟؟ أبو ذر الغفاري؟؟

كبير الحراس: من؟؟

السلطان : رأيته أمامي.. وجها لوجه/ بصق على وجهي.../ اقتلوه...
اقبضوا عليه فورا / اقتلوه قبل أن يقتلني"(١).

هذا الحوار المتوتّر، عقب رؤية كابوسيّة رآها السلطان، توهّمَ على إثرها أنّ أبا ذر عاد من قبره وراح يتعقّبه ليقتله، تكشف عن هشاشة البنية النفسيّة للحاكم المستبدّ، الذي يعيش على إيقاع الشعور بالذّنب لكثرة الدّماء التي أسالها من أجل البقاء في السلطة، دون أن يخدم شعبه. إنّ درجة التوتّر التي ينطق بها هذا الحوار بين السلطان وقائد الحرس تنبئ عن ضعف الحاكم المستبد رغم أنّ كلّ أدوات القوّة بيده، وتحت

---

(١) المسرحيّة، ص ١٩٢-١٩٣.

إمرته. فالجيش، والقضاء والشرطة، وأصحاب رؤوس الأموال، كلّ ذلك يُسنِد النظام العربي. إضافة إلى الدعم الذي يحصل عليه من القوى الكبرى مقابل خدمة مصالح الامبرياليّة العالميّة.

لقد أبدى السلطان ذعرا لا شفاء منه بمجرّد ان أيقظه الكابوس، فانطلقت الأوامر الاستباقيّة إلى حرّاسه، تأمرهم بقتل أبي ذرّ، قبل أن يتمكّن منه. إنّ عقل المستبدّ يسارع إلى الإنذار بالخطر، ويبادرُ إلى الهجوم الاستباقي، قبل التأكّد من جديّة الموقف، ومن خطورة الخصم.

لقد استيقظ من النّوم، ومع ذلك تصرّف وكأنّ الأمر حقيقيّ. يتحوّل الإحساس بالموت إلى رهابٍ يسكن الذّات المعذّبة ويتغشّاها كلّما توهّم خطرا داهما. بل إنّه ينظر إلى الآخرين على أنهم أعداء يتحيّنون الفرص لاغتياله، ولذلك يبالغ في اتّخاذ الإجراءات الأمنيّة كلّما تحرّك خارج دائرته الضيّقة. وإذا صدرت حركة مشبوهة من أيّ كان فإنه يلجأ إلى القتل المباشر، لكلّ المحيط الذي يصدر عنه التّهديد. وهو لا يبالي بعدد ضحاياه، ولا بحقيقة شكوكه وجديّة المخاطر التي يتوهّمها. إن الروح الآدميّة لا تساوي الرصاصة التي يأمر الحاكم بإطلاقها على خصمه.

نتابع حركة التوتّر النفسي التي استبدّت بالسلطان عند حضور طيف أبي ذر. "لم يمتْ/ شاهدته/ شاهدني/ ناقشته، ناقشني/ جادلني، جادلته/ حاورني، حاورته/ أفحمني، أفحمته/ من يأتيني به من قبره؟ (.......)/ حبلٌ من نارٍ يلتفّ على عنقي/ (.....)/ من أنت؟/ أنت أبو ذرٍّ؟ أعرفك من صوتك، وطريقتك في الكلام (في هلعٍ) ماذا تريد؟ لا تقتلني!/ لا

تقتلني...لا تصبني بسوءٍ"[١].

يبدو أنّ السلطان أصيب بانهيار عصبي، ودخل في حالة توتّر هستيري وخوف مرضي، من خطر وهمي. فهو يُدرك أن ما يخيفه هو شبح أبي ذر، لأنّ الرجل قد مات منذ قرون. ولكن الأمر اختلط عليه، فهو موزّعٌ بين حقيقة موت الرجل وحقيقة انبعاثه من جديد.

إنّه يؤكّد لنفسه، ولغيره أنّه سمع صوته وتعرّف عليه وحادثه وجادله، وهو يترجّاه ألاّ يقتله، ولا يؤذيه. إنّه مطوّقٌ بالأرواح التي قتلها، والنّفوس التي عذّبها، والأرواح التي سجنها، والعائلات التي جوّعها، وقد تمثّل له كلّ ذلك في هيئة أبي ذرّ، الذي انبعث من قبره للانتقام لكلّ ضحايا السلطان. لقد تهيّأ له شبح أبي ذرّ في شكل حبلٍ من نار يلتفّ على عنقه ليخنقه.

والحقيقة أن حياة المستبدّين كلّها كوابيس مزعجة، وخوف مرضي من أعداء وهميين، صنعتهم طبيعته الإجراميّة. فهو يدرك أنّه ظلم واستعلى وطغى، وأنّ ضحاياه لا يحصيهم عدّ. إن الحياة الإنسانيّة لا تعني المستبدّ في شيء. والقتل سلوك طبيعي لإزاحة كلّ من يراه تهديدا لمصالحه، أو خطرا على حياته. وهو يعلمُ أنّ بقاءه على قيد الحياة مرهون ببقائه على كرسيّ الحكم. من أجل ذلك لا يُزحزحُ الحاكم العربي عن السلطة إلاّ بالقوّة، أو بالوفاة. إنّ تعلقه بالسلطة محكومٌ بتعلقه بالحياة.

---

(١) المصدر نفسه، ص١٩٤.

ذلك أنه لو خرج من قصره، فإنّه سيلاقي أفواجا من ضحاياه في انتظاره، للانتقام. وعادة ما تنأى الحكومات الغربيّة عن احتضان الرؤساء المزاحين عن السلطة من العرب، لعلمهم بماضيهم الدّموي. لقد كانوا يُمدّونهم بأسباب البقاء وبأدوات القمع والقتل، ولمّا تخلّصتْ منهم شعوبهم كرهوا احتضانهم؛ فالحكومات الغربيّة هي الأخرى سرعان ما تتخلّى عن عملائها.

يتوسّل السّلطان طيف أبي ذرّ ألاّ يقتله، وهو في هذه الحالة خارج دائرة الوعي، حيثُ يعيشُ الإنسان حياته الباطنيّة، عندما ينامُ الأنا الأعلى الذي يراقب تسرّب الرغبات والمكبوتات. لقد تفجّرتْ مخاوف السلطان وهواجسه بشكل لم يعد ممكنا التحكّم فيه. فكانت الكلمات تتدفّق من لسانه بما لا يعيه عقله الظاهر. ويكشفُ هذا عن أن حياة المستبدّين والمنحرفين والمجرمين بشكلٍ عامٍّ، ومهما كان وضعهم الاجتماعي، يعيشون بدوافع لا واعية.

إنّ كمّا رهيبا من المخاوف والهواجس والرغبات والمكبوتات تملأ عقولهم الباطنة، وتوجّه عقولهم الظّاهرة. ويمكن الاطمئنان أنّ سلوك هؤلاء لا إرادي، فهو في أغلبه سلوك قهري.

يهدّد الصّوت أبا ذرّ بتأليب الفقراء عليه، فيتملّكه الرّعب، ويستغيث بحرّاسه، كالغريق الذي يطلب النّجدة وهو على شفا حفرة من الهاوية.

الصّوت: "يا فاتك...إنّي سأنزل إلى المدينة/ سأنزل إلى الأسواق/ وأحاور العامّة/ يا فاتك...سأشهرُ وجه الحقّ في وجهك.

السلطان: (مفزعا) تعقّل يا أبا ذر/ تمهّل يا أبا ذر.

أبو ذر : ما زال أمامنا فسحة للنقاش/ والأخذ والرد/ و...../ سيلتفّ على عنقك حبل النار.

السلطان : حبل النار يلتفّ على عنقي/ يا حرّاس/ أغيثوني.../أدركوني/ حبل النار يلتف على عنقي"(١).

يعيش الحاكم المستبدّ أيضًا رهاب الانتفاضة الشعبيّة. كما يرتعب من سريان فكرة الثورة على النظام، أو فكرة الانقلابات والتآمر على سلطة الدّولة. كلّ تلك الهواجس تؤرّق الحاكم، وتدفع به إلى إعلان حالة استنفار قصوى، لمراقبة الناس والتجسّس عليهم، من أجل قتل الثورة في مهدها. لمّا هدّد الصّوت السلطان بتأليب الفقراء عليه راح يستلطفه، ويعلن تعاطفه مع الفقراء، ثمّ يستنجدُ بحراسه، ويشعر بأن حبلا من نارٍ يلتفّ على عنقه لإزهاق روحه. إنّ حالة التوتّر شديدة على السلطان. وإنّ شخصيّته هشّة للغاية، إذْ أنه ينهار لمجرّد رؤيا مزعجة غشيته في المنام. إن صورة السلطان هي نموذج دقيق عن شخصيّة كلّ المستبدّين. وهي دليلٌ على تفشّي ظاهرة الاستبداد السياسي في الوطن العربي، إلى درجة أرهقتْ الشّعوب التي تبحثُ عن مخلّصٍ يتزعّمُ الثورة ويقودها إلى نهايتها. وبسبب ذلك تمتدّ أعين النظام إلى عمق الطّبقات الشعبيّة، وإلى مرابض الفئات المثقفة من أجل قياس نبض الشارع، ودرجة

---

(١) المسرحيّة، ص ١٩٥.

معارضته للنظام، وتوقّعات ردود أفعاله ممّا يتّخذه النّظام من إجراءات لتثبيت سلطته. إنّ مثل أبي ذر الغفاري في مسعاه لتثوير الشعب، مثل المثقفين وقادة الأحزاب المعارضة، التي تُلقي الحماسة في صدور المسحوقين، وتقودهم إلى مرحلة عزل النظام في خطوة أولى، ثم إزاحته من خلال فعلٍ ثوريٍ تاريخي.

بقدر ما يبدو أبو ذر هادئا، ثابتا في مواقفه، بقدر ما نُلْفي السلطان متوتّرا وخائفا، يُجهِدُ لثني معذّبِه عن قراره، دون أن يفلح في ذلك. إن أبا ذرّ مصرٌّ على تثوير الشعب، وسحب الولاء من السلطان الذي أهان شعبه. سينقلب حزن الفقراء وبؤس التعساء إلى حريق يلتهبُ في وجه الأنظمة المستبدّة، وسيكون الأثرياء والكانزون للمال وقود هذا الحريق. ويعمل السلطان إزاء هذا التّهديد على استدراج قادة الثورة، وتدجينهم ورشوتهم. ولذلك فقد دعا السلطان أباذر للتباحث في الأمر. "تعالى إلى قصري لنتناول القهوة.. ونتشاور في الأمر"(١). إنّ استدراج المعارضة السياسيّة من قبل الأنظمة المستبدّة أسلوبٌ تقليدي للقضاء على الثورات وحرمانها من كوادرها العليا. ولا يلجأ النظام إلى أسلوب الاستدراج إلاّ إذا كانت المعارضة قويّة وقادرة على تهديده. عند ذلك يلجأ الحاكم إلى استدراج رأس الثورة والاحتفاء به، ومعالجة كل مشاكله الماديّة، وإغرائه بمنصبٍ مثيرٍ.

---

(١) المسرحيّة، ص ١٩٦.

هذه هي حال الأنظمة العربيّة وحال الثورات العربيّة التي تُجهَضُ في مهدها، بسبب رأسها. وتبقى المقاومة الثقافيّة للأنظمة الشموليّة هي السبيل الوحيد لإنجاح الثورة. فالتعبئة النفسيّة التي تفتقر للشحن الإيديولوجي لا تصل إلى أهدافها النهائيّة. إنّ الرغبة في تغيير الواقع والسعي لهذه المهمّة لا يكفيان لإنجاز التحوّل المشتهى. لا بدّ من فقه الواقع السياسي والإلمام بجميع معطياته، ولا بدّ أيضًا من امتلاك القدرة العلميّة على تفسير تناقضات المرحلة، وامتلاك رؤية متبصّرة وواضحة لتجاوزها. وبسبب تجاهل هذه الشروط الموضوعيّة للثورات من قبل زعماء المقاومات الشعبيّة، تفشلُ عمليّات التحول في جلّ البلدان العربيّة. وإذا قُدِّرَ لثورة أن تنجح، فإنّ الثورة المضادّة سرعان ما تعيد الوضع إلى أسوأ حالاته.

لقد تحوّل أبو ذرّ الذي يختزل كلّ فقيرٍ وكلَّ مسحوق، إلى كابوسٍ مزعج يغشى السلطان فاتك في نومه، ويحوّل حياته إلى جحيم. والواقع أنّ آلام الفقراء والتعساء تتحوّل إلى كوابيس وأحلام مزعجة في حياة أصحاب المال والسلطة، الذين أقاموا حواجز صخريّة بينهم وبين الفئات المسحوقة، حتى لا يسمعوا أنين المرضى وصراخ الجوعى، وحتى لا يشمّوا الروائح الكريهة المنبعثة من أكواخ الفقراء، تلك الأكواخ التي حوّلها الذباب والحشرات السامّة إلى وكر لكلّ الأوبئة والأمراض التي تعود إلى القرون الوسطى. في حوارٍ بين السلطان وحرّاسه أعلن فاتك أنه منذ ثلاث ليالٍ وهو يرى كوابيس مزعجة. "رجلٌ يأتي من بعيد/

يحمل سكّينا يطعنني بها حتّى أنزف/ يصرخُ في وجهي/ أنت مأفون/ وحشٌ همجيٌّ تبلع الضّرائب/ والأخداش الفاغرة تخدشُ وجهك المتورّم"(١).

هذا الطّيف الخرافي الذي يغشى السلطان صنعته ليالِ الجوع والوجع التي يكابدها المعذّبون في الأرض. هذا الشبح الماسك بالسكّين هو المسحوق الذي حرمه النظام من مال الله الذي أنزله لكلّ خلقه، وأمر بتوزيعه على عياله بالقسط. واستحوذت عليه فئة قليلة، واضطرّت شعبا بأكمله للجوع والفاقة.

يحدّثنا التاريخ الإسلامي عن عجوزٍ تُشْغِلُ صغارها بقِدْرٍ من الماء وفيه حصيّات، تغلي، ودخل عليها عمر بن الخطاب رضي الله عنه، ولمّا أدرك ما بها من شكوى هبّ لبيت المال وأحضر العجين والعسل وأشبع الصغار، ومن ثم دعا العجوز لبيت المال واشترى مظلمتها بستّ مائة دينارٍ، وأشهد عبد الله بن مسعود وعلي بن أبي طالب على عقد البيع، وأمر بأن يوضع هذا العقد في قبره ليلقى به الله تعالى. تبدو مثل هذه السرديّات التاريخيّة أساطير تُروى للتلهّي، مقارنة بسلاطين اليوم. إنّ حجابا مستورا يوضعُ بين الأحياء الراقية، والأحياء الفقيرة، وإنّ قطيعة مطلقة تُضرَبُ بين الذين يحكمون والمحكومين. وصوت هؤلاء لا يصلُ إلى الآخرين، ووجودهم لا يكادُ يُحدثُ أثرا. إنهم يأتون إلى عالمنا،

---

(١) المصدر نفسه، ص ١٩٧.

ويغادرونه في صمتٍ قاتلٍ. بسبب ذلك يسعى الفقراء إلى تحطيم الجدار الذي أقامه الأغنياء، وإزالة كل الحواجز التي تمنع أصواتهم من الوصول إلى من بيدهم حقّ الحياة والموت.

تكشفُ هذه المسرحيّة بشكل عام عن شرخ اجتماعي فضيع، يشطر المجتمع إلى صنفين من البشر. صنفٌ يعيش كلّ أشكال الرفاهية الماديّة وآخر يكابد كلّ أصناف الحرمان. وقد عمّق الجدار الذي يفصل الصنفين، وحالة اللاحوار، والكراهيّة الشديدة بينهما. لمّا كان الاستعمار جاثما فوق صدر الشعب، كان يقسم البلد إلى فضاءين، أحدهما له والآخر للأصلانيين المتخلفين. ويمنعُ على هؤلاء ارتياد فضاء المستعمِر، حتى لا يسمموا حياة الأوروبيين بروائحهم الكريهة وأسمالهم البالية، وأنوفهم المعقوفة. ولمّا رحل المستعمر حلّ محلّهُ وكلاؤه، وورثوا فضاءه المشتهى ومؤسساته الحاكمة والسائدة، وبقي الأصلانيون الأقلّ قيمة مكانهم. إنّ النظام الاجتماعي-مسنودا بنظام ثقافي تابع-الذي كرّسته بقايا الكولونياليّة، ينتجُ جراحا عميقة في جسد المجتمعات العربيّة، لا شفاء منها. وتجد هذه الشعوب نفسها عاجزة عن مواجهة أعدائها التقليديين، من خلال عمل ثوري وراديكالي، بسبب قيود أخلاقيّة مغروسة في الوجدان الجماعي للأمّة. وإنّ تخطّي هذه القيود في حاجة إلى جهدٍ ثقافي متواصل، ومضاد للنظام الثقافي الراهن.

وإنّ ثورة الفقراء المجرّدين من كلّ أسباب القوّة الفكريّة والماديّة، والموضوعين تحت ضغط الحاجة المستمرّ وبشكل متعمّد، تبدو أملا بعيد

المنال، في ظلّ نظام دولي مهيمن وقاهر. إنّ مشكلة المجتمعات العربيّة الراهنة لا تملك حلولا جاهزة بمعزلٍ عن صيرورة الامبرياليّة العالميّة والتي حوّلت العالم العربي كلّه إلى حديقة خلفيّة يلتقطُ فيها الغربيّون أنفاسهم، ويسترجعون فيها حيويّتهم التي أُرهِقتْ بفعل ضجيج الماديّة المبتذلة.

سنكون شهداء على مرحلة أخرى من مراحل الصّراع على السلطة في الوطن العربي، من خلال حوارٍ بين الكورس وشخصيات مسرحيّة عامّة. وقبل ذلك نحنُ شهداء على مشهد درامي متعلّق بلحظة رحيل أبي ذرٍّ. وقد أريد لهذا الموقف الدرامي أن يكون شاهدا على مأساة الشعوب العربيّة، التي يفتقر عصرها لأبي ذرّ، يحرّرها من الخوف، ويعبرُ بها إلى مرحلة حكم الذّات، والانعتاق من حكم الكولونياليّة ووكلائها.

"مجموعة من الرّجال: من هذه المرأة؟؟/ من هذا الرّجل؟؟

**أنا زوجة أبي ذرٍّ، وهذا أبو ذرٍّ صاحبُ رسول اللهم...من منكم يعطي هذا الرّجل ثوبا؟ يصنعه كفنا..

أبو ذرّ: لو كان عندي ثوبٌ أصنعه كفنا أو لامرأتي ثوبٌ، لم أكن إلاّ في ثوب تدلّى أوّله/ وإنّي أناشدكم الله: لا يكفنني رجل منكم كان أميرا أو عربيّا أو بريدا (.......)

يتحشرجُ أبو ذرٍّ وتخرج روحه.

الجميعُ : إنّا لله وإنا إليه راجعون.

الكورس: صدق رسول الله صلى الله عليه وسلم. تمشي وحدك/ وتموت

وحدك/ وتبعث وحدك/ وتموت غريبا/ يا حبيب الله/ يا حبيب رسول الله/ يا حبيب الحق! يا عدو الحكام والأمراء، يا حبيب الفقراء.

ابن مسعود : (أمام جثمان أبي ذر الغفاري)، صدق رسول الله/ تمشي وحدك/ وتوت وحدك/ وتبعثُ وحدك"(١).

هذا الموقف الذي يدور حوله الحوار وقع في منفى أبي ذر الغفاري رضي الله عنه في منطقة تسمّى المربد، وهو الطريق المؤدّي إلى العراق، انطلاقا من المدينة المنورة. ويُصوّر لحظة دراميّة، حيثُ تبحث زوجة الصحابي عمّن يوفّر كفنا لأبي ذرّ، لأنّ الثوب الذي فوق ظهره لا يتّسعُ للمّ جسده. أنْ تَجد صحابيّا جليلا بحجم أبي ذر، وفي زمن الرفاه المادي للدولة الإسلاميّة لا يجد ثوبا يُكفّنُ فيه، وهو في منفاه، تلك هي المفارقة التي تصنعُ دراميّة هذا الموقف، لقد تحوّل الصّحابيَّ إلى أسطورة ملهمة للثورات في كلّ العصور. والأمر الذي يكثّفُ من رمزيّة هذا الموقف، أنّ أبا ذرّ يوصي في آخر لحظاته بالدّنيا ألاّ يكفّنه أميرٌ، أو صاحب مالٍ مشبوهٍ. وذلك ينهض دليلا قاطعا على قوّة وصدق عقيدته الثوريّة، وأنّها ثورة خالصة لوجه الله تعالى، ولا تهدفُ إلى تحقيق إيديولوجيا براغماتيّة دنيويّة عابرة.

ما أنْ يُسلِم الصحابي الروح حتّى ينطق الجميع: "إنّا لله وإنّا إليه

---

(١) المسرحيّة، ص ١٩٨-١٩٩.

راجعون"، وهي عبارة تقال عند نزول مصيبة بالعبد. إنّ ترجيع الجميع يكثّف من دراميّة الحدث، وهو دعوة للقارئ للمشاركة الوجدانيّة، وتصعيد حالة التوتّر والقلق الوجودي من عالم منحطّ قد خلا من الفضيلة، أو كاد. ويُردّد الكورس، الحديث المأثور الذي يستشرفُ فيه الرسول صلّى الله عليه وسلّم المستقبل، ويتنبّأ بموت رجل من كبار صحابته، وهو يلتحقُ بجيش تبوك مشيا على الأقدام، ووحيدا.

إنّ استدعاء لحظة تاريخيّة مؤلمة من سيرة هذا الصحابي الجليل، هي استحضار لتاريخ أمّة تُقصي فقراءها وعظماءها، وتحيلهم إلى هامش المجتمع، وتحرمهم من صناعة القيم الثقافيّة، وتنقيتها من المصالح الطبقيّة. ليس صحيحا ما قاله ماركس من أنّ "الأدلوجة تخفي مصلحة طبقية"(١) أو على الأقلّ ليس في كلّ الحالات. وبيان خطئها في حالات تاريخيّة معيّنة ينفي علميّتها، ويثبتُ نسبيّتها. إن الوعي الديني لدى هذا الصحابي متمكّنٌ منه، وهو وعي بإنسانيّة الإنسان وبكرامته، فالإيديولوجيا الإسلاميّة إيديولوجيا شموليّة، بمعنى أنها تخدمُ الأمّة كلها ولا تنافحُ على مصالح طبقة على حساب طبقة أخرى.

إنها لا تستهدفُ قضايا طبقة معيّنة، على غرار الإيديولوجيا الماركسيّة التي تخدم مصلحة الطّبقة العاملة، أو الإيديولوجية البورجوازيّة التي

---

(١) عبد الله العروي، مفهوم الإيديولوجيا، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط الألى ١٩٩٥، ص ٥١.

تخدمُ مصالحها الضيّقة، وتدّعي أنّ رؤيتها الإيديولوجيّة كونيّة وإنسانيّة. إنّ معنى أن تكون الإيدلوجيا إنسانيّة أن تكون عامّة، ولا تدافع على مصالح فئة اجتماعيّة دون أخرى، كما أنّ مبادئها تمنع إثراء طبقة على حساب طبقات أخرى، أو حصول جماعة إثنيّة على امتيازات اجتماعيّة واقتصاديّة مقارنة بجماعات إثنيّة أخرى.

الكورس بدوره ينطلق في ترديد عبارات التأبين التي تنعى موت أبي ذرٍّ، تأكيدا على أن وجوده كان مأساويّا وأنه حمل وعيا مأساويّا، إنّ تناقضات الواقع التي شهدها، -وهي مصدر اعتزاله للناس-كانت صادمة، بحيثُ لم يتقبلها وعيه الإسلامي. والحقيقة أن أبا ذر رضي الله عنه ميّالٌ إلى الشدّة في تأويل نصوص القرآن والسنّة، الأمر الذي يجعله أقرب لسياسة عمر بن الخطاب منه إلى سياسة عثمان بن عفان رضي الله عنهما؛ مع أن كليهما فهما النصوص فهما صحيحا، غير أنّ الأول أكثر تشدّدا في تطبيق النصوص والآخر أكثر تسامحا من صاحبه.

ينسبُ الكورس لأبي ذرٍّ صفات فارقة: الوحدة والغربة وحبّ الحق، وحبّ الفقراء وكراهيّة الأمراء والكبراء. وهي صفات تنسجم مع طبعه المتصلّب، وعقيدته الراسخة وإيمانه العميق بقضيّته التي عاش من أجلها. إنه تمثيلٌ للبطل المقاوم، الذي يقارع خصومه بكل قوّة ولا يملّ ولا يكلّ، ويدفع حريّته وموطنه ثمنا لما يعتقدُ أنّه الحق. إنّ الصورة المنبثقة عن هذا التّمثيل تجسّد تصميما بليغا لصورة البطل السياسي في كلّ العصور وفي كلّ المجتمعات، بغض الطّرف عن التّشكيل السياسي لها.

يشكّلُ الفقراء الطبقة الهشّة في المجتمع، يسهل استخدامها من قبل أصحاب المال والسلطة لتحقيق أهداف ضدّ مصلحتها، وقد كان الأمر يتمّ بهذا الشّكل في كلّ المجتمعات، حيثُ تكون السلطة السياسيّة المهيمنة متحالفة مع أصحاب المال ضدّ بقيّة الفئات. وظلّ الفقراء يشكلون الفئات المسحوقة الواقعة تحت السيطرة حتّى في المجتمعات المستنيرة، بعد الثورة الفرنسيّة، كما أنّهم ظلّوا كذلك في المجتمعات العربيّة والإسلاميّة، باستثناء فترة الخلافة الراشدة، حيثُ كانت إيديولوجيا النظام تحمي الفئات الهشّة من المجتمع، بنصوص قويّة، وحيث كان جيل الصّحّابة حريصا على تنزيل القرآن والسنّة إلى الواقع الفعلي للأمّة.
ولمّا بدأ التابعون وأبناؤهم يتحكمون في مقاليد السلطة، مع امتداد أطراف الإمبراطورية الإسلاميّة، ودخول أجناس بشريّة غير عربية إلى الإسلام، ومع الرفاهيّة المادية التي تحققت للمسلمين، ومع حلولهم في طليعة الحضارات المهيمنة عالميّا، مع كلّ ذلك تشكلت فئات بورجوازية تهيمن على أدوات الإنتاج المادي، متحالفة مع السلطة السياسيّة، وانبثقت عن ذلك فئة اجتماعيّة فقيرة ومحرومة من أبسط شروط العيش الكريم. دون أن تجد أصواتا تتبنّى قضيّتها وتحمل همومها، وتتكفل بتحقيق حلمها في حياة كريمة.
وتتعقّد أمور هذه الفئة عندما تتغيّر الحكومات من حكومة سيئة إلى أخرى أسوأ؛ فطريقة التداول على السلطة لا يُستشارُ فيها الشّعبُ ولا يُعتَدُّ له برأي؛ وإذا حاول أن يعترض على المر الواقع فإنّه يراقَبُ ويُعاقبُ

ويجبَرُ على الصّمت. لأنه في نظر حكّامه لم يدرك بعد مرحلة النّضج التي تؤهّله لتمثيل نفسه وحكمها.

السلطان: بالتدبير والحيلة يأتي ليبايع/ وحين يرفض نكرهه على التنحّي/ أو نكرهه على الصّمت/ أو نحرجه، أو نقتله، أو.....(١).

بهذه الطّريقة يتعامل النظام المستبدّ مع المعارضة السياسيّة، فإمّا أنها تساند استمرار الفئة الحاكمة، أو أنّها تصمت ولا تبدي معارضتها، ولا تحرّض عليها، وإمّا أنّها تُحيّد، أو تقتلُ، إذا تبيّن أنها مصدر خطر على النّظام. وحتّى العامّة من الناس الذين لا يذكرهم النظام إلاّ في المواعيد الانتخابيّة، حتى هؤلاء ملزمون بالتّصفيق والتّهليل والتأييد للسلطان وأعوانه.

الفلاح : وقفنا في المسجد/ دخل السلطان علينا/ ومعه رجالٌ كثيرون/ وأمامه عيونٌ/ وخلفه عيونٌ/ قال رجلٌ منهم: بايعنا السلطان أبا المجون/ من منكم لا يوافق؟/ فصمتنا.

أجير : خيّم الصّمت علينا/ وأطبق كلّ شيء في المسجد/ وصاح أحد رجال السلطان/ فهتفنا: عاش السلطان أبو المجون"(٢).

لا يمشي السلطان في الشارع إلاّ محاطا بالعبيد الّذين يوفّرون له الحماية

---

(١) المسرحيّة، ص ٢٠٠.
(٢) المصدر نفسه، ص ٢٠٢.

من هؤلاء الّذين أهانهم واستعبدهم وأجاعهم. وهو اليوم يمشي وسطهم ويُمعنُ في إذلالهم وإجبارهم على التّصفيق له والتأييد غير المشروط. إنّها مشاهد مبتذلة تلك التي تعوّدنا رؤيتها في الشارع العربي، حيثُ تصطفُّ الأمواج البشريّة في الأرصفة في انتظار أن يمرّ القائد لتلقي عليه التحيّة وتجدّد له البيعة، ويعود في النهاية إلى قصره وهو مطمئنٌّ على ولاء رعيّته وخنوعها، رغم ما تكابده يوميّا من شظف العيش، والأمراض الناتجة عن سوء التّغذية، وكلمات التّجريح التي يُساقون بها في أشغال السخرة، وكأنّ نظام العبوديّة في ذروته، ونحن في عصر ما بعد الحداثة؛ عصرٌ يشيّأُ فيه الآدميّون وتنتهك إنسانيّتهم من قِبَل بني جلدتهم. إنّ الأمان لا يُعطى إلاّ للموالين للأنظمة الرسميّة، التي تحكم بتفويضٍ من الغرب الامبريالي، وتخدم مصالح لا علاقة لشعبها بها؛ أمّا المناوئون للنّظام والمعادون للاستبداد، فإنّهم يُحشرون في الزوايا الضيّقة من المجتمع، أو يُسجنون، أو يُنفون، أو يطاردون خارج بلدانهم ويعيشون في حالة فرار دائم، بين عواصم الغرب.

بينما تسكتُ الحكومات الغربيّة عن انتهاك حقوق الإنسان من قبل وكلائهم العرب والعالمثالثيين، بل إنّها تعمل على حمايتهم من المحاكمات أيّا كان مصدرها. ما الذي يعني ذلك في المحصّلة النهائيّة؟ يعني ذلك أن مبادئ الديمقراطيّة والحريات العامّة والفرديّة، وسائر المبادئ التي يتبناها الغرب في دساتيره وخطاباته، تفقد معناها عندما تتعارض مع مصالحها الكولونياليّة، داخل حدودها القوميّة وخارجها.

فإذا خُيِّر الحاكم في أوروبا بين المبدأ وبين مصلحة الوطن، فإنه يختار الأخير، مهما كانت طبيعة هذه المصلحة، ومهما كانت درجة مشروعيّتها.

من أجل ذلك تُبادرُ الحكومات الغربيّة إلى تأييد الانتخابات في الوطن العربي إذا كانت لصالح وكلائها، وإذا كانت الأخرى فإنها تشرعُ في التّخطيط للانقلابات العسكريّة، وتهيئ لها كلّ أسباب النّجاح، وتدعمها في السرّ والعلن.

عندما يحضرُ شبح أبي ذر برمزيّته الكثيفة، يتوسّل السلطان حراسه وحاشيته لإنقاذه ومطاردة أبي ذر والقضاء عليه، كما حصل مع الموت الذي دخل إلى قاعة الحفلات بالفندق، وأعلن أنه جاء لقبض أرواح كلّ الناس مع مطلع الفجر، فانطلق رصاص الحرّاس لقتله، دون جدوى. وعند ذلك فقط هبّ الناس للصوفي يتوسّلونه أن يتوسط لهم لدى الله ليعفو عنهم، ويُعذِرهم إلى أجل مسمّى. ولمّا لم يفلحوا في ذلك فقد انطلقوا في الاستعداد للفرار خارج القرية، وبعيدا عن المنطقة الخطيرة.

إنّ أفراد النظام الحاكم ذا الطّبيعة الاستبداديّة، وعندما تلوح لهم بوادر التّهديد لا يفكّرون إلاّ في سلامتهم الجسديّة، ولا يخططون إلاّ للفرار خارج البلاد، حيثُ كانوا قد راكموا ثروات طائلة في بنوك الغرب، تحسّبا لتقلُّبِ المعادلة السياسيّة لغير صالحهم، وانتصار إرادة الشّعوب على إرادة الاستعمار. أما إذا تمكّنوا من تجاوز التّهديدات فإنّهم يبدون كل ما لديهم من بأسٍ من أجل معاقبة المعارضين بكلّ أشكال القهر. فـ"الثائر

بلا عنوان/ تنفيه السلطة والسلطان/ وتصنّفه في الخانات/ وتلونه بالأحمر والأصفر والأبيض/ وتشرّده وتشرّدُ أطفاله/ وتكبّله بالتهم الملفقة/ أو تعلنُ أنّ الثّائر أصبح مجنونا/ أو مخبولا أو مجذوبا.

الفلاح : أو يُسجَنُ/ كي يصبح رقما في السجن/ يعلنه السّجّان صباحا مساء/ حتّى يُصبح في أفواه العامّة مضغة/ أو أفواه الخاصّة مضغة/ ثمّ يموت"[1].

هذا هو مصير المعارضة عندما تفشلُ في صراعها المرير مع الاستبداد السياسي الذي لا يكتفي بتدمير اقتصاد البلاد، وأسباب الرزق، ولكنّه يدمّر القيم التي انبنى عليها المجتمع، يقسِّمُ الشّعب إلى موالاة ومعارضة، تحكمهم علاقات القوّة والسيطرة. إنّ أسباب الكراهيّة بين الشعب والنظام المستبدّ لا يمكنها أن تصنع ثورة ما لم يكن الثوريون مشحونين بوعي سياسي وإيديولوجي مكين. وتعمل أنظمة الرقابة لدى الحكومات العربيّة على منع سرديّات المقاومة من أن تنشأ، أو تتطوّر إلى درجاتها القصوى، بحيثُ تشكّلُ تهديدا مباشرا على أمنها وبقائها في السّلطة.

إنّ شخصيّة أبي ذرّ الغفاري، مثلها مثل شخصيّة الموت في مسرحيّة "بوابة الميناء" رمزٌ للخطر الدّاهم على الحكّام المستبدّين. ويكشفُ الحوار في كلّ مراحله بين هذه الشخصيّة والسلطان فاتك وأبي المجون،

---

(١) المسرحيّة، ص ٢٠٢.

عن سيكولوجيّة الحاكم المستبدّ، وردود أفعاله إزاء الخطر الدّاهم من الدّاخل أو من خارج البلاد. كما يكشفُ ذات الحوار عن أساليب القمع لدى الأنظمة الحاكمة، واستراتيجيّات الهيمنة التي تطوّرها تلك الأنظمة من أجل السّيطرة على القصر أو المحافظة عليه. تبدو مصائر المعارضة في تلك الدّول صادمة.

إنّ أيّ عمل ثوري تفكّر فيه المعارضة، لا بدّ وأن يقترن على مستوى المخيال السياسي بصورة السّجن، أو المنفى الاضطراري، أو المقصلة بتهمة الخيانة والعمالة، والتّخابر مع الأجنبي. وهي كما هو واضحٌ تهم جاهزة، ضمن سيناريوهات معدّة مسبقا، يشتغلُ عليها أمن الدولة في الغرف المظلمة، ويطوّرونها باستمرار مع تطوّر نظام الحكم ودرجات معارضته.

بعد انجلاء خطر أبي ذرّ الغفاري، واختفاء طيفه، بدأ الاستعداد من قبل أعوان السلطان إلى الخروج للشارع والاحتفاء بالنّصر على عدوّ وهمي. وكان هذا الخروج الكارنافالي تحت أعين الشرطة التي تضمن انخراط الكلّ في الابتهاج بالسلطان. إنّ حفلات النظام في الدول العربيّة تتمّ وفق إعداد مسبق، وفبركة محكمة ولكنّها مكشوفة للعين الناقدة. والأخطاء التي يرتكبها فريق الإخراج الإعلامي تكشف عن حجم التّزييف في الواقع السياسي، والتحكم في الصّورة التي يجبُ أنْ تتسرّب إلى العلن، دون الاهتمام بمطابقة هذه الصّورة للحقيقة.

في المشهد الثاني يخرج الناس أفواجا من المسجد وهم يهتفون بحياة

السلطان، وعلى إيقاع الأغاني والأهازيج، من أجل أن يقدّموا انطباعا للرّأي العام بأن السلطان يحظى بالدّعم المطلق من قبل شعبه. وكانت أعين الشرطة لا تغفل على مراقبة الناس وتحفيزهم على الانضمام للجوقة السياسيّة، وإعلان الابتهاج الجماعي، على غرار الأعياد الوطنيّة ذات الطّابع الشعبي.

شرطي١ : لم لا تغنّي مع الناس؟؟

شرطي٢ : وأنت لم لا تغنّي؟؟

شرطي٣ : وأنت الآخر لم لا تغنّي؟؟

(جمهرة من الناس لا تغنّي، في سخرية:

أصواتنا قبيحة ولا يليق بجلال الموقف أن تشوّهه الأصوات القبيحة.

شرطي١ : لا تهمّ الأصوات القبيحة/ إن الغناء لتثبيت الولاء"(١).

يطرحُ هذا الحوار الوظيفة الحقيقيّة لجهاز الشرطة في العالم العربي، والبعد الإيديولوجي الذي يكتنف علاقته بنظام الحكم، رغم أنه طرفٌ غير سياسي، وغير معني بطبيعة النظام الذي يحكم البلاد. فمهمّته كما ينصّ عليها الدّستور في أي نظام لا علاقة لها بالاتّجاه السياسي للجماعة الحاكمة. إنّ للشرطة مهامّا أمنيّة واجتماعيّة تضطلعُ بها، وهي بعيدة كلّ البعد عن النّشاط السياسي. غير أن الخطاب الذي تستندُ إليه لتبرير وجودها وأخْلَقَةِ وظيفتها هو خطاب إيديولوجي في الجوهر وبالدّرجة

---

(١) المسرحيّة، ص ٢٠٥-٢٠٦.

الأولى. غير أنّ تمثيل هذا الخطاب يتوسّل السخرية والهزء المثير للضّحك، وهو خطابٌ بليغٌ يقوّض وجاهة خطاب السلطة المتيبس. "أصواتنا قبيحة، ولا يليقُ بجلال الموقف أن تشوهه الأصوات القبيحة": إنّها إشارة إلى تفاهة المهمّة المنوطة بإحدى الأدوات غير الواعية لإنفاذ إرادة الفئة الحاكمة. : "إن المضحك هو هذا المظهر من التصرفات البشرية الذي يقلد بتيبسه تيبسا من نوع خاص أوالية خالصة بسيطة هي الأوتوماتية.

إنه يقلّد أخيرا الحركة بدون الحياة. إن المضحك يعبر إذا عن نقص فردي أو جماعي يستدعي التّصحيح المباشر"(١). يكرّر الشرطي - بحكم وظيفته القمعيّة - حركات تبدو مضحكة لغرابتها، وشذوذيّتها، وهو يكررها مع كلّ موقفٍ مسيء للنّظام، مهما اختلف سياقه عمّا قبله وما بعده، إنه سلوكٌ آلي، يستدعيه الموقف بشكل فوري، غير مفكّرٍ فيه. وفي التكرار يبدو مصدر الهزء واضحا. وتهدف إثارة الضحك إلى تصويب المواقف، بطريقة غير مباشرة. إنّ الضحك في الحياة يشير إلى نقص مثيرٍ للغرابة أو الاستنكار. فأنت عندما تأتي تصرفا يثير ضحك الجماعة المحيطة بك، فإنّ ردّ الفعل هو أن تخفي مستقبلا ما يثير ضحك الجماعة عليك. ومن هنا قلنا أن الضحك الكوميدي بقدر ما يُلمِعُ إلى النقص المعيب، بقدر ما يعمل على تصويبه.

---

(١)-هنري برجسون، الضّحك، ص ٦١.

إن ردّ فعل الشرطي من امتناع الناس عن الغناء، دله على معارضتهم للحاكم وإعراضهم عن البيعة. وهو موقفٌ عدائي يستدعي أفعالا مكرّرة. عندما ندرك الطبيعة السياسيّة لمهامّ الشرطة في الدول العربيّة، نتبيّن أنّ الاستبداد هو التظاهرة الثقافيّة العليا للتخلف الاجتماعي والمعرفي. فليس غريبا أن الدول المستبدّة هي أكثر الدول تخلفا، وأكثر الدول ممارسة للجريمة السياسيّة والاجتماعيّة. بينما نُلفي الدول الأكثر تحرّرا وديمقراطيّة هي أكثر الدول تقدّما على المستوى الحضاري بشكل عام. وتقلّ نسبة الجريمة الاجتماعيّة، وتكاد تنعدم الجريمة السياسيّة. فالحسّ المدني واحترام الآخر، وقبول مبدأ الاختلاف الثقافي هي من سمات المجتمع الذي يحتفي بكرامة الإنسان.

في الدول العربيّة يُصارُ إلى توظيف جهاز الشرطة في الحماية الشخصيّة لأفراد النظام، والدّفاع عن مصالحهم الطّبقيّة الأقلويّة. فوجودهم مرهونٌ بوجود النظام، ومصالحهم هي جزء عضويّ من مصالح الجماعة الحاكمة. ويتصدّى جهاز الشرطة -أثناء الأزمات التي تعصفُ بالنظام- إلى حشد الدّاعمين للحاكم واعتقال المعارضة والزجّ بها في الغرف المظلمة من أجل تعذيبها والحصول على ما يدين المعارضة السياسيّة وينهي وجودها أخلاقيّا وسياسيّا. وقد دأب النظام على إلصاق التهم الكاذبة بقيادات المعارضة وتخوينهم، وتصنيفهم على أنهم مجرمون.

يتولّى العمل المسرحي من خلال مغامراته الإبداعيّة الكشف عن زيف خطاب السلطة التي تدّعي أنّها تنشئ مثل هذه الأجهزة الأمنيّة من أجل

خدمة أمن المواطن وراحته، ثمّ تحوّل مثل هذه الأجهزة لخدمة بقائها في السلطة وإخضاع الأصوات المعارضة لبقائها، التخلّص منها بكلّ أدوات الإخضاع. فجهاز الشرطة وجهاز القضاء، والمؤسسة العسكريّة، والإدارة العامّة، ومؤسسات التعليم بكلّ مراحلها، كلّ تلك البدائل هي أدوات إيديولوجيّة في يد النظام. إنّها أدوات إيديولوجيّة، بمعنى أنها أقنعة تُخفي وراءها مرامي سياسيّة ومصالح فئويّة، تتعمّد التّعتيم عليها، تجنّبا لردّ فعل الفئات المستنيرة. وإنّ وظيفة الأدب الجاد، هي الكشف عن سياسات الهيمنة من خلال أشكال جماليّة ذات استهلاك جماهيري واسع.

وتكمن وظيفة النّقد الجادّ في الكشف عن الأنساق المضمرة لهذه البدائل الجماليّة وتعرية نصوصها من حجاب الأدبيّة.

في نهاية المشهد الثاني يُعرضُ علينا موقف مساومة النظام للمعارضة الشعبيّة، ومحاولة جرّها لتقديم الولاء للسلطان، من خلال الانخراط في الغناء مع الجوقة العامّة التي تعبر عن ابتهاج عام بالحاكم. وتستجيب المعارضة للمساومة ولكن تحوّل عبارات الغناء إلى استهزاء بالسلطان، والحطّمن شأنه، أمام الملأ. ويدور الحوار بين ثلاثة من رجال الشرطة، وجمهرة من الناس، عددهم غير محدّد. وقد هيمن رجال الشرطة الثلاثة على الحوار، من بداية المشهد إلى نهايته، بحيثُ لا تتدخّل الجمهرة إلاّ مرّتين أو ثلاث مرّات في مقابل عشرات التدخّلات لصالح رجال الشرطة. هذه الهيمنة في الاستحواذ على الحوار هي سليلة هيمنة صوت النظام

على أصوات المعارضة على الصّعيد الاجتماعي والسياسي. كما أن الرقم ثلاثة في هذه المسرحيّة، وفي مسرحيّة "بوابة الميناء"، حيث يُحدّد الكاتب عدد الرجال الذين يترصّدون السفن التجاريّة بالميناء في المشهد الأول بثلاثة رجال، ليس عددا اعتباطيّا. لقد كان ممكنا من الناحية الجماليّة، أن يكون عدد رجال الشرطة واحدا، وعدد الرجال في المسرحيّة الأولى واحدا أيضًا؛ غير أنّ الكاتب تعمد جعل العدد ثلاثة من أجل صناعة دلالة ذات أهميّة محوريّة في هذه المسرحيّة، وقد نكتشفها بعد استعراض مشاهد من الحوار الذي جرى بين أطراف اللعبة السياسيّة.

شرطي٢ : كفّوا عن الجدال! أتريدون أن تغنّوا أم لا؟؟

شرطي٣ : الآن.... في التوّ، في اللحظة...

يغنون في سخرية :

أبو المجون المخاتل/ زين الشّباب الغافل/ سيف الهوى والمشأمة/ الكلّ وهمٌ باطلٌ/ أبو المجون أيها المخاتل!

الشرطة وهي تصيح :

اخرسوا / يا حثالة الأرض / لا يتحرّك واحد منكم / أنتم مقبوضٌ عليكم / من هذه اللحظة / ستُضاعفُ التهم الموجّهة إليكم / و..... سيتضاعفُ عقابكم.

شرطي١: تتهكّمون على السلطان يا أفاعي الأرض؟؟

شرطي٢: وتعكّرون صفو الأمن العام؟؟

شرطي٣: وتفسدون أدمغة الناس؟؟

شرطي١: وتختلفون على العادل؟؟

شرطي٢: الجسور المقاتل

شرطي٣: التقي النقيّ العف، الشهم القلب/ يا...يا حثالة الأرض"(١).

ما يُلاحظ حول هذا المشهد المسرحي هو أن حديث الشرطة الذين يُمثّلون طرفا واحدا كان مهيمنا من حيثُ عدد التدخّلات، ومن حيثُ كم الخطاب. لقد تدخّلت الجمهرة التي تمثّل المعارضة السياسيّة للسلطان مرّة واحدة لمّا راحت تنشد أغنية مشبعة بروح السخرية والفكاهة، وهو أسلوبٌ بليغٌ في الحطّ من شأن الخصم وإهانته، حتى يعود إلى حجمه الحقيقي، ويبدو بوجهه القبيح، فيعرفه الناس عاريا من كلِّ طلاء، منزوع المهابة، وغير قادرٍ على إلحاق الأذى بشعبه، واستعباده. وهي مرحلة أولى تسبق السقوط الدرامي للنّظام. وما يُدهشُ في ردّ الفعل هو فوريّته، والعنف الذي تبعه، وآل إلى اعتقال الجمهرة وتوجيه عبارات محقّرة في حقّها، عبارات تكشف عن الصورة الدّونيّة التي يحملها النظام الرسمي عن أصحاب الرأي المخالف. إنّ السّلطة السياسيّة المستبدّة تسعى إلى إقصاء كل من يخالفها الرأي، إما قتلا أو سجنا أو إعدامًا.

وهي تملك الأدوات السياسيّة والقضائيّة لتحقيق ذلك. إن الدلالة المنبثقة عن طغيان صوت رجال الشرطة وهيمنتهم على مسار الحوار، هي أنّ

---

(١) المسرحيّة، ص ٢٠٨-٢٠٩.

الهيمنة النصيّة والخطابيّة هي المقابل الموضوعي لهيمنة إيديولوجيا النظام على الرؤية السياسيّة والفكريّة التي تقترحها المعارضة من أجل إزاحة النظام عن مواقعه، وإظهار وجهه القبيح. يملك النظام بدائل كثيرة لتوصيل صوته إلى كافّة الأطراف المتلقية، كما يملك القدرة الماديّة على فرض رؤيته للعالم على الجميع. أمّا المعارضة، فلا تملك إلاّ بديل المقاومة الثقافيّة. وهي تحاول أن تتفنّن في توظيف هذه المقاومة واستغلال كلّ طاقاتها.

ومن هنا اللّجوء إلى أسلوب السخرية أثناء تعاطيها مع خطابات السلطة. والسّخرية كما هو واضحٌ، هي وسيلة لنزع المهابة من الخصم، وتدنيسه، وإسقاط الهالة التي أحاط بها نفسه. ومن ثمّ تجريئ الناس عليه، من خلال اكتشاف عيوبه وزيف ادّعاءاته. ففي قولهم :

"أبو المجون المخاتل / زين الشباب الغافل " سخرية لاذعة، وتدنيس مفحم، لا يترك مجالا للدّفاع عن النفس. إن وصفه بالمخاتل، وبالجميل والمغفّل، كثيرا من التهكم الذي لا يحصل إلاّ باجتماع الأضداد. كيف يكون الشخص شابا جميلا وفي نفس الوقت مغفّلا، ويكون مخاتلا ومغفّلا، والختل والغفلة لا يجتمعان في شخص واحد، وإن كانا يشتركان في السّلبيّة. ثم تردفُ الجمهرة أن أمر السلطان كلّه وهم وباطلٌ. والوهم هو مخالفة الواقع والعقل والمنطق. أمّا الباطل فهو مخالفة الحق. ومن هنا، فإنّ الجمهرة أسقطت خطابات السلطة أخلاقيّا وفكريّا، ولكن بطريقة ساخرة، ومن خلال الأسلوب الذي اختاره رجال الشرطة، وهو الغناء،

وإعلان البهجة. لقد دأب النظام السياسي على تحويل الأعياد الوطنيّة إلى مناسبات ومهرجانات لكسب التأييد الشعبي وتجديد البيعة والمساندة.

والمقاطعون لهذه الاحتفالات هم محسوبون على المعارضة، وهم بالتالي أعداء الوطن، والمتعاملون مع الأجنبي والمتآمرون على الأمن العام، وعلى المصالح العليا للوطن. وسيكون مصيرهم القمع، من خلال عبارة "اخرسوا". إنّ النظام المستبدّ يرفض الرأي الآخر، ولا يتعايش مع الاختلاف الثقافي.

ننهي هذه المسرحيّة الهادفة مع المشهد الثالث، حيثُ تختفي صورة أبي ذر الغفاري التي كانت تزعجُ سكينة السلطان وتهدّد عرشه بالزوال. لقد كانت درجات التوتر السياسي عالية جدّا مع حضور هذا الشبح المرعب، الذي يظهر في حالتي اليقظة والنوم. بقعة ضوء تقع على مجلس السلطان أبي المجون، وهو في أسعد لحظاته، بعيدا عن هموم الوطن وبعيدا عن هرج العامّة، وفي غياب منغِّصات السياسة.

"فاتك: أريد أن أسمع أغنية لها رائحة الأنثى أقف أمامها مرتعشا، ولا شيء يغطّي جلدي غير الغناء"(١). هذه سرديّة الحاكم المستبدّ وكيف يملأ وقته، الذي وعد فيه بخدمة شعبه. إنها السرديّة التي تهدف إلى "هتك الحرمة على منظومة فكرية مرتبطة بفئة اجتماعية يجري العمل

---

(١) المسرحيّة، ص ٢١١.

على تقويض سلطانها"[1].

إنه الوجه القبيح للسلطان، الوجه المتواري والمختفي وراء ستائر الخطابات المضللة، والقوّة الأمنيّة المفرطة، ها هو يخدم نفسه بالخمر والنساء والطّرب. إنّها الملاهي التي يطمئنّ إليها الحكّام والسلاطين الذين يحيطون مجالهم الحيوي بجدار إسمنتي عازل، يفصلهم عن الرعيّة، ويخفي أعينهم عمّا يسوؤهم ويزعج سكينتهم. إنّ اختيار اسم هذا السلطان أبو المجون لم يكن عشوائيّا. والمجون هو الإغراق في اللعب واللهو والسكر والعربدة. وهي حالة أبعد ما تكون عن الحكّام الجادّين والوطنيين. والحالة إذا أن الاستبداد السياسي يقترنُ دوما بالفساد الأخلاقي المنافي للعقل والحكمة. بل إنّ الطبقة السياسيّة للأنظمة المستبدّة غارقة في الفساد الأخلاقي والمالي والسياسي، وإن جزءا من أسباب الاستبداد هو التّكَتُّم على هذا الفساد، فلا تتسرّب أخباره للعامّة. يعتقد الحاكم المستبدّ أن الوطن مزرعة خاصّة تعود ملكيّتها له، وقد استحقّها بفضل ما أوتي من قوّة وعقل ومال. وبهذه الميزات رأى نفسه أعلى مكانة من محكوميه. فمن واجبهم إذا خدمته، والانتصار له، وموالاته. ومن حقّه أن يستمتع بكلّ ما يتيحه الوطن من خيرات. لقد كان سلاطين الأمس يتّخذون عددا غير محدود من النساء في قصورهم. كما يجلبون أفضل المغنين والشعراء للقصر، حتى تكتمل شروط الحكم

(١) عبد الله العروي، مفهوم الإيديولوجيا، مرجع مذكور، ص ١٣١.

في نظر هؤلاء.

ولا يزال حكّام اليوم يسلكون نفس السبيل، رغم التّنوير وحقوق الإنسان وحقوق المرأة. بل إنّ مظاهر الفساد السياسي استفحلتْ أكثر مما كانت عليه في القرون الوسطى لأن هؤلاء الحكام كانوا يمارسون طقوسهم في العلن بوصفها عادات لم يكن عصرهم ينكرها؛ أمّا حكّام اليوم فهم يمارسون تلك الطّقوس ويحيطونها بكل أسباب السريّة، ويمعنون في التّشنيع بمعارضيهم بأساليب أشدّ وحشيّة من إرهاب القرون الوسطى.

إنّ حكام اليوم يحكمون رعاياهم في إطار نظام عالمي كولونيالي، وهذا ما لم يكن حاصلا في القرون الوسطى في المنطقة العربية، حيثُ كانت الامبراطوريّة الإسلاميّة متسيّدة على العالم. من ناحية أخرى، فإنّ العصر العباسي وعصر الضعف الذي أعقبه، لم يكن كلّه استبدادا وعربدة، بل توجد حلقات مشرقة في ذلك التاريخ البعيد، حيثُ تستفيق الأمّة من سباتها وتستعيد هيبتها من حينٍ لآخر. أمّا حالة الأمة العربيّة والإسلاميّة اليوم، فهي تزداد سوءا من جيلٍ إلى آخر، بحيثُ تُستحكَم تبعيّتها للغرب بشكل مخجل، حتّى أضحى الجندي العربي يقدّمُ نفسه مرتزقا لجيوش الغرب في إطار المساهمة في مهمّات حفظ السلام الأمريكي خارج أمريكا. كما يقدّمُ بناته لرجال المارينز يستمتعون بهن في الصّحراء العربيّة. وأضحى المسؤول العربي يقدّمُ ابن بلده قربانا للعدالة الأمريكيّة في إطار مهمّة محاربة ما يُسمّونه محاربة الإرهاب، أو الإسلام المتطرف. إن بعض الجيوش العربيّة اليوم تقاتل بعضها في

حروب لا تعنيها، بل هي حروبُ الغرب. يقاتل العربي العربيَّ في أرضٍ عربيّة وبأموال عربيّة ولمصلحة الغرب.

لم يكن وضع الأنظمة العربيّة في القرون الوسطى بهذا الهوان الحضاري، ولم تكن كرامة العربي أرخص ممّا هي عليه اليوم. بسبب هذا الوضع الحضاري المهين تتحوّل كلمات المبدعين الملتزمين إلى مرارة، وتتحول نضالاتهم إلى شقاوة. إنّ العربي الذي يمارس الكتابة بوصفها شكلا من أشكال المقاومة الثقافيّة يعيش اليوم أزمة وعي حضاري حادّة. إضافة إلى أزمة تواصل مع جمهور لم يعد يهتمّ إلاّ بهمّ كسبِ العيش وبأيِّ طريقة. غير أنّ الأمر لا يستدعي التخلّي عن معركة تصحيح الوعي، وإخلاء الساحة لصالح الابتذال والرداءة والشّناعة. وحده المثقف العربي اليوم يكابد هموم التغيير، ويقاتل من أجل صناعة وعي حضاري منيع ومحصّن ضدّ الاستلاب.

نواصل تأمل بعض مشاهد مجون أبي المجون، من خلال المشهد الثالث، حيثُ ينعم السلطان بحضور الجواري المغنيات والخمرة، وكلّ أسباب الحماية، في ظلّ غياب أبي ذرّ الغفاري.

مغنية فرقة الفتيات الجميلات تغنّي:

بفتنتي وجسدي/ من ها هنا للأبد/ أخفيك من غدر الزّمان/ يا سيّدي أبو المجون/ قلبي متيّمٌ مفتون/ أخفيك في عيني/ يا قرّة العين/ وما عليك من غد/ أخفيك من أحداثه/ بفتنتي وجسدي/ يا سيدي ..وتاج رأسي/ يا عاشق الكأس/ نم على صدري/ ثم ارتشف من ثغري/ حلاوة الخمر/

فافرح معي/ من ها هنا للأبد/ بفتنتي وجسدي/ يا سيدي وتاج رأسي.

أبو المجون (ضحك وصخب)

أضاجعها في حمام خمرٍ/ وأسمع الشعر/ وأغنّي بالفمِ السكران/ وأدوس بقدمي على صدرها/ وأحلم بالمطر/ وأظلّ بركبتي على صدرها حتّى تسعل سعالا أصفر"(١).

تعود بنا هذه السهرات الماجنة إلى قصور الأمراء العرب في عصور الانحطاط لمّا كان الهمّ الأوحد لهؤلاء الأمراء هو ليالي الأنس في حضن الجواري المغنيات، وعلى إيقاع الكأس. فالجارية الحسناء تتفنّنُ في إثارة السلطان، وتمعن في مخاطبة غرائزه، مضافٌ إلى ذلك التأثير الذي تحدثه الخمرة، ليتحوّل هذا السلطان إلى كائنٍ بائس غير قادرٍ على التفكير الجاد، أو حتّى النطق بجملة سليمة. فإذا كان هذا هو حال القصور والأمراء، فكيف بحال الرّعيّة الموكلة إلى نفسها.

لقد تخلّت السلطة عن مهامّها كسلطة حاكمة ومسئولة عن شعبٍ. وراح السلطان وأعوانه يفكّرون في جلب كلّ أسباب المتعة واللهو، وتحصين القصر بالجنود والحراس، كي لا يتجرّأ الشعب البائس على إزعاج سكينة الحكّام. إنّها صورة رمزيّة مركّزة ومكثّفة الدّلالة، تختزل الفساد العام الذي أصاب حضارتنا المعاصرة، وتكشفُ عن عمق الخواء الروحي والأخلاقي الذي يعانيه الحاكم والمحكوم على حدٍّ سواء. فإنه

---

(١) المسرحيّة، ٢١١-٢١٢.

كما نكون يولّى علينا.
ليس الشر والرّذيلة "مسؤولية هذا الدكتاتور أو ذاك أو نظام سياسي أو مجموعة ظروف معينة، تكمن المشاكل في غور طبيعة الحضارة الحديثة ذاتها، ثم مواجهة الفراغ الروحي في صميمه في النهاية"(١). لا يمكننا فهم الأزمة السياسيّة والأخلاقيّة التي تعيشها المجتمعات العربيّة بمعزل عن المناخ الثقافي والاجتماعي في العالم كلّه، والذي نشكّل – نحن العرب- جزءه السالب. إنّ عالم ما بعد الحداثة هو عالمٌ منحطّ قد غادرته قيم الأديان السماويّة، وتحوّل البشر إلى كائنات ذئبيّة، تترصّد فريستها من بني جلدتها، لتنحطّ بذلك إلى أسفل من الحيوانات. إن الأسود والخنازير لا تأكل بعضها إذا جاعت، ولكنّ البشر يفعلون ذلك، ولا قيمة لديهم لكرامة الآدمي، ولا لحقّه في الحياة. إنّ الذي يهمّ أصحاب السلطة هو دوام مصالحهم، وهي كما هو واضحٌ، في هذه المدوّنة وفي غيرها شهواتهم ومُتعهم البهيميّة. السلطان غارقٌ في خمره، ومنكبٌّ على خليلته، وذلك هو عالمه المثالي. بينما تكابد العامّة لقمة عيشٍ ذليلة، ونظرة عطفٍ كليلة، والتفاتة حسيرة.
تتغنّى الجارية بالسلطان، وكأنّه عشيقٌ أو خليلٌ، قد أضناه الحبُّ وشغله الجسد، واستغرقه الجنس، فهو في عالم غير عالمنا، مشغولٌ عن أمر

---

(١) ديفد وولش، عصر ما بعد الإيديولوجيا، ترجمة سامي الشامي، طلعتْ غنيم، مكتبة مدبولي بالقاهرة، ط الأولى ١٩٩٥، ص١٩.

الرعيّة، محبوس في قصره، تحت وطأة الجسد الشبِق، والفتنة التي لا شفاء منها. إنّها العودة بنا إلى حرب ١٩٦٧، حيثُ هُزم العرب لانشغالهم ليلة الهجوم الإسرائيلي بسهرة مع أم كلثوم، مشوبة بكؤوس الخمرة. إنّ الطبقة السياسيّة ومعظم كبار ضبّاط الجيش يحيون حياة عابثة، دون أعباء ميتافيزيقيّة، ودون قيم مرجعيّة، قرارهم السياسي يُصنَعُ خارج عواصمهم، وثروات أرضهم لغيرهم، وحروبهم بالوكالة، وهاجسهم البقاء في القصور، وعدوهم من شعوبهم.

يتفاعل أبو المجون مع مغنيّته، ويذوب في حركاتها، ويتمايل معها. إنّ كلّ الأفعال التي وظّفها كانت في الزمن المضارع، وذلك كناية عن أنها أفعال مستمرّة، وغير منتهية. أضاجعها / أسمع / أغني / أظلّ على صدرها/تسعل، وقد سيقتْ متتالية، وتعقُّبُ بعضَها بعضا. فهي موصولة في الزمان وفي المكان. فذلك هو نمط حياته، وتلك هي طريقة ممارسته لحكم الوطن. تكفي ساعة صحو لحلّ كلّ قضايا الشعب، إن كان للشعب قضيّة تُعرضُ عليه.

عندما يخلو زمن الحاكم من المنغصات، ويظنّ أنه قدرَ على شعبه، فالكلّ خانعٌ، فلا ثورة ولا تمرّد ولا مظاهرات احتجاج، ولا اعتصامات، يغرقُ السلطان في سهراته وغدراته. ولكن بمجرّد أن يظهر صوتٌ ناتئ، أو خطر مارقٌ، أو عدوٌّ متسلّلٌ تُعلَنُ حالة الطوارئ، ويعود التوتّر ليسكن السلطان، وينكّد عليه لهوه.

الموسيقى تدقُّ، والرقص يستمرّ، يستمرّ ويزيدُ، فجأة وهو يحدّقُ في

الفراغ:

أبو المجون : من أنت؟

أبو ذرٍّ : ألا تعرفني؟؟

أبو المجون : أبو ذرٍّ؟؟

أبو ذرّ : نعم

أبو المجون : لقد لعبت الخمر برأسك يا مولاي...أبو ذرٍّ من؟؟؟

أبو ذرٍّ : الناس يحتاجون إليك

أبو المجون : اقتلوه"(١).

عاودتْ صورة أبي ذرٍّ الظّهور فجأة، ودون مقدّمات، أو علامات، ففاجأته كما يُفاجأ الحاكم بهجوم من عدوٍ مجهول، أو يفاجأ بكارثة تحلّ بالوطن وهو غير مستعدٍّ لها، ولا يملك ما يواجهها به. وما أن تبدّى له الشبح، حتّى بادر بالاستنجاد بفرق الموت: (اقتلوه). إنه لم يطلب توقيفه، أو استجوابه للتّأكّد من هويّته ومن نواياه العدوانيّة، ولكنه طلب قتله مرّة واحدة لتحقيق الخلاص والعودة الفوريّة لمجلس اللهو. لا تكمن خطورة الشبح فيما يتهدّد به الرعيّة، أو ما يحدثه من مفاسد بحضوره المفاجئ، ولكن الخطورة تكمن في أنّه يعكّرُ مجلسه، ويفسد عليه لياليه الماجنة.

إنّ تردّد شبح أبي ذرّ في الظهور والاختفاء، أمكنه أن يكشف عن

---

(١) المسرحيّة، ٢١٤-٢١٥.

سيكولوجيّة الحاكم المستبدّ، وهشاشة بنيته النفسيّة، نظرا لإدراكه أنه يمارس سياسة دون أخلاق، ودون قيم مرجعيّة. إنّنا على وعي بخطورة اختفاء النظرة الدينيّة للكون، ونسعى للتّأكيد على الأساس الروحي للنظام الأخلاقي والسياسي الذي يمكنه وحده جلب الخلاص للشعوب المعذّبة بفعل الاستبداد الوافد علينا من الغرب. والعرب بحكم وضعهم الأقلّوي، وبحكم هشاشة إيمانهم بقدراتهم، ومن ثمّ التبعيّة الشاملة للغرب، غير قادرين على تنكّب أمجاد أسلافهم الذين تركوا للعالم وجها مشرقا، ووزنا حضاريّا ثقيلا وإسهاما فاعلا في الحضارة العلميّة التي تنعم بها البشريّة اليوم. إنّ الأزمة التي يعيشها أبو المجون، بسبب شبح أبي ذر، والأزمة التي تعيشها القرية في مسرحيّة "بوابة الميناء"، بسبب دخول الموت، هي أزمة الأنظمة السياسيّة المستبدّة، والتي تعيش على هاجس الثورات والثورات المضادّة؛ كيف تمنع الثورة، وإذا فاجأها الخطر كيف تدفع بالثورة المضادّة.

إنّ أكثر الأسئلة إثارة للجدل اليوم، يتعلّق بسبب عجز العرب، منذ الاستقلال السياسي، في القرن العشرين، وإلى يومنا هذا، عن صناعة نظام سياسي عادل ومجتمع متطور. بل إن الوضع العربي يزداد سوءا بمرور الوقت. لقد جرّب العرب الولاء للنظام الشمولي، متمثلا في الاشتراكيّة، وجربوا النظام الليبيرالي الوافد عن أوروبا الغربيّة، ولم يفلحوا في تحقيق نهضة علميّة أو اقتصاديّة، كما فشلوا في تحقيق مشروع تنويري على غرار ما حصل في الغرب الحديث. لم ينجح العرب

إلاّ في صناعة الاستبداد السياسي، بكلّ أشكاله، الأمر الذي خرّب ديارهم ودمّر ضمائر شعوبهم، ووصل الأمر بتلك الشعوب إلى حالة إحباط عام، واستسلام لإرادة الجماعة الحاكمة، أي الرضا بوضعيّة التابع الذي لا يملك حقّ تمثيل نفسه، ولا يملك الحقّ في صناعة مصيره بنفسه، لأنّ ذلك كلّه يُصنعُ في مخابر السياسات الغربيّة.

لننظر اليوم إلى الحالة الليبيّة، هذا البلد الذي قام بثورة على نظام أوليغارشي، فريد من نوعه في عالمنا، غير أن الغرب بكلّ فروعه، تدخّل في الشأن الداخلي من خلال عملاء من الدّاخل، وحاول سرقة الثورة والعبث بمصالح الشعب. ولا تزال الحكومة الوطنيّة تقاومُ لتحقيق الاستقلال منذ تسع سنوات، ولم تفلح في ذلك إلى حدّ كتابة هذه السّطور. ونفس اللعبة تمّت في كلّ دول الربيع العربي، حيثُ تمكّنت الشعوب أخيرا من الوقوف في وجه الأنظمة العميلة، ولكن الغرب تدخّل لإنقاذ عملائه، وأعاد مسيرة العمالة إلى حالتها الطّبيعيّة. إنّ أسوأ ما يمكن أن يحصلَ في الوطن العربي هو أن تنجح الديمقراطيّة، فذلك هو الكابوس المرعب بالنسبة للغرب الكولونيالي. فالديمقراطيّة، وهي أبرز قيم الحضارة الغربيّة، ستكون وبالا على مصالح أوروبا وأمريكا. وكلّما همّت دولة عربيّة أن تنجز مشروعا نهضويّا على الصّعيد السياسي أو الاقتصادي أو العلمي، تدخّل الغرب تحت مسميات عديدة وأفشل المشروع، والأمثلة في التاريخ الحديث والمعاصر تسعفنا كثيرا. "فقد يكون من الواضح

القول إنّ الفكر ما بعد الحداثي يرفض تحويل الآخر إلى المثل"[1].

يدعو الغرب العرب إلى الأخذ بالنموذج الغربي في الحداثة وفي ذالممارسة السياسيّة، ولكنه يطوّرُ آليّات طرد واستبعاد تمنع التابع من أن يكون نظيرا للمتبوع، وأن يكون الهامش مستقلاّ عن المركز، وأن يكون الملوّنون متساوين مع الرّجل الأبيض. لقد بات النفاق الفكري في الغرب مقلقا حتى بالنسبة للغربيين أنفسهم. والواضح أنّ المؤسسات الرسمية الثقافية والسياسيّة لم تتمكن من جر الرأي العام الغربي لتبني عقيدتها الامبرياليّة. فأضحينا نسمع أصواتا تقوّض المركزيّة الغربيّة وتدين سعي أمريكا للهيمنة على مقدّرات العالم. إن الأصوات ترتفع اليوم عاليا في أوروبا تحديدا لتعبّر عن رفضها للعولمة التي أريدَ لها أن تداري مساعي أمركة العالم. وإنّ النضالات الشعبيّة التي تُدار في الغرب على المستوى الحزبي أو الجمعوي، أو الشعبي تدافع عن كلّ شعوب العالم المقهورة، وهي عاجزة في المنظور القريب عن تغيير عقيدة المركزيّة الغربيّة. على قوى المعارضة أن تتغلغل "إلى الجوهر الوجودي للإيديولوجيا، إنّه في المركز الدّاخلي للإنسان، يجب تحطيم الافتتان بالقوّة، حينئذ سيكون من الممكن رؤية النتائج الحقيقيّة لأعمالنا

---

(١) ليندا هتشيون، سياسة ما بعد الحداثة، ترجمة حيدر حاج إسماعيل، المنظمة العربية للترجمة، بيروت-لبنان، ط الأولى ٢٠٠٩، ص١٢١.

(....) وللعيش في عالم الإنسانيّة المشتركة"[١].

عندما لن تكون الرغبة في القوّة والإعجاب بها بديلا عن الإعجاب بالحقيقة الإيجابيّة سيكون متاحا للإنسانيّة أن تنعم يعالم دون طبقات ودون كراهيّة ودون فظاعات. إن العلماء والفلاسفة والمبدعين مدعوون إلى تغيير قيم العالم والخروج من دائرة التشيئ العالم الذي دمّر كل قيمنا الجميلة، وقتل فينا الأمل في عيش مشترك عادل. إنّ حروب اليوم هي اعتداءٌ من طرف الامبرياليّة العالميّة على الشعوب المستضعفة، وهي مصادرة لخيراتها، وأسباب عيشها. لقد أحاطت قوى الشرّ العالميّة - مدعومة بوكلاء الاستعمار العرب-بالدّول الغنيّة بأرضها، واستعبدتها من خلال اتفاقيّات مجحفة واستعماريّة مع الحكومات المحليّة.

إنّ أيّ مبادرة للخروج من هذه الاتفاقيّات والمعاهدات من طرف أي قوة سياسيّة أو اجتماعيّة، في الدّاخل تُقمَعُ بكل الأدوات السياسيّة والعسكرية والقضائيّة. وما يحصلُ في الدّول العربيّة اليوم، من اضطرابات وحروب أهليّة، وأزمات اجتماعيّة هو بسبب هذا الانخراط في الشرط الإمبريالي الذي تنفّذه الحكومات العميلة. ستلجأ السلطة إلى قمع الصوت الآخر كما حاولت قتل شخصيّة الموت، وكما أمرت باعتقال

---

(١) ديفد وولش، عصر ما بعد الإيديولوجيا، مرجع مذكور، ص ٥٦.

* توماس هوبز، كاتب وعالم رياضيات وفيلسوف انجليزي، أحد أكبر فلاسفة القرن السابع عشر في المجال القانوني؛ اشتغل بالفلسفة والأخلاق والتاريخ والقانون.

أبي ذر الغفاري، وكما تفعل مع كلّ صوت يهدّد مصالحها، ويزعجُ سكينتها. لقد دأبت الأنظمة المستبدّة على تدنيس خصومها من خلال اتّهامهم بجرائم والتشكيك في ولاءاتهم الإيديولوجيّة، كما حاولت اتّهام الرجال الثلاثة الذين ظهروا في الميناء، بالتعامل مع الإرهاب، واتهمت شرطي الميناء بتلقّي رشوة لتسهيل عبور الإرهابي إلى البلدة، وتهديد أهلها بالقتل.

إنّ تمثيل النظام المستبدّ يتكيّفُ وفق الوضعيّات التي يكون عليها، في علاقاته مع محيطِه العدائي؛ فإذا كان الوضع السياسي مستقرا، ولا يُنذر بأيّ خطرٍ، فإنّ الحاكم ومقربيه يُغرقون في حياة المجون واللهو، بكلّ أنواعها، ولكن بمجرّد أن يتجلّى خطرٌ ما، فإن حالة الاستنفار القصوى تُعلن، ويُبدي النظام أقصى أشكال العدائيّة تجاه خصومه، ويوظّف كلّ أدوات القمع، والعقاب. وما أن يزول الخطر حتّى يعود الفاعلون السياسيون إلى ممارساتهم العابثة، وسلوكهم المستهتر. يرى هوبز* أنّ الإنسانكائنٌ شرّيرٌ بطبعه "ويتحرّكُ وفق مصلحته الذّ اتيّة، وهو لا يُذعن إلاّ إذا خاف؛ الإنسان ذئبٌ، والكلّ في حربٍ ضدّ الكل، والواحد في حربٍ ضدّ المجموع"(١). لقد بدا وكأن السلطان أبا المجون خصمٌ للرعيّة؛ فهو لا يثق فيها، وهو شديد الحذر منها باستمرار؛ ما أن تكشف عن سوء نيّة تجاهه حتّى يتهيّأ لحربها بكل أشكال العدائيّة.

---

(١) برهان زريق، الاستبداد السياسي، وزارة الإعلام السوريّة، دمشق، ط الأولى ٢٠١٦، ص ٢١.

الخاتمة:

الإبحار في مسرح السيد حافظ يشكّل مغامرة نقديّة شاقّة بقدر ما هي شيقة. وإنّ ادّعاء القول الفصل في نصوصه ادّعاءٌ واهم. فاللاّفتُ أنّ المسرحيّات التي تعاملتُ معها في مجموعة "بوابة الميناء"، مستعصية على الإدراك، بقدر ما تغور في عمق المعنى، وتنغمس في لغته المشفّرة في مجتمع مثقل بهمومٍ تنوء بحملها العقول العظيمة. يحمل السيد قضيّة وطنٍ جريح، ومعذّبٍ بأورام لا شفاء منها، ومشدودٌ إلى أسفل منه، كلّما همّ بالوقوف اثّاقل إلى الأرض وتلاشى .

لقد وقع اختياري على مسرحيّتين من ضمن هذه المجموعة وهما، "بوابة الميناء" و"ظهور أبو ذر الغفاري"، وذلك لما يحملانه من خصوبة عالية وثراء غائر، ولما يكشفانه من قدرات جمالية في مجال بنية الخطاب الدرامي، وجماليات التعبير المسرحي. لقد عبّر المبدع عن رؤيته للعالم من خلال الرمز الأدبي، بالقدر الذي استعان بتقنية البناء المسرحي العام، وأهمّ دعائمه هو توزيع الحوار بما يخدمُ الفكرة المحوريّة للمسرحيّة؛ أعتقد أن أيّما عمل مسرحي موصولٌ بقاعدته الاجتماعيّة لا بدّ أن يتفاعل مع هموم الجماعة التي يمثّلها، ويشكّلُ بؤرة تفكير في قضاياها ومشكلاتها وصراعاتها الأكثر حيويّة، وهي تلك المتعلّقة بالوجود الحق. وانطلاقا من هذا المنظور، فإنّ المسرحيّتين المطروحتين للتشريح والتفكيك تثيرا قضيّة من أعقد القضايا الاجتماعيّة التي تعاني منها كلّ شعوب العالم، وشعوب العالم العربي بشكل خاصّ.

وهي قضيّة العلاقة بين المثقفين، بوصفهم عقل الثورة ومادّة الإصلاح، وبين الدولة أو بالأحرى السلطة السياسيّة القائمة. وقد كانت موضوعة الاستبداد السياسي هي الانشغال المهيمن على عقول المثقفين المبدين، ومن أهمّ هؤلاء كاتب هاتين المسرحيّتين.

من خلال التّمثيلات الرمزيّة للسلطان المستبد، أمكننا الكشف عن هشاشة شخصيّته، وعن ضعف تقديره للخطورة التي يشكّلها الانسياق وراء الأهواء، بدل الاستجابة لصوت العقل، وتصحيح الأخطاء بدل المكابرة والاستمرار في المنهج الفردي للحكم. لقد كان صوت أبي ذر الغفاري هو صوت العقل، أو قل أنّه الخطر الدّاهم والهلاك الوشيك الذي يهدّد الأمّة كلّها بسبب فساد حكّامها. كما أن شخصيّة الموت المجسّدة في كائن عجائبي يتسلل إلى البلاد عن طريق سفينة قادمة من وراء البحر، هو رمزٌ لعدوٍ أجنبي، قادم من بعيد، ويهدّد بابتلاع الأمّة مستغلا فساد الحكّام وانشغالهم عن خدمة الشعوب وحمايتها. وبدل أن يتعامل الحكّام بجديّة مع المخاطر الوافدة، نراهم ينتقمون من شعوبهم، من خلال الزجّ بهم في السّجون، بتهمٍ جاهزة، ومعدّة بشكلٍ مُسبَق، وهكذا يزول التّهديد من منظورهم، وتنقطعُ الأصوات التي تزعج سكينتهم، وتكشفُ فسادهم. ثمّ يعودون إلى الاستمتاع بأهوائهم ومُتعِهم، ليمارسوا شهوة الحكم والاستبداد ضمن عالم مغلق، بعيدا عن الأعين والعدسات.

تكشفُ النّصوص التي بين أيدينا، أن الفساد الأخلاقي والمالي والسياسي في قلب النظام العربي الرسمي، هو من الخطورة ما يجعله

مؤشّرا على السقوط الحضاري المكارثي للعرب والمسلمين، بشكل لم يحصل حتّى في عصر الضّعف العربي، في القرون الوسطى. لقد حدّثنا التاريخ الوسيط عن حكّامٍ مشغولين بالجواري والغلمان، وعن دويلات عربيّة بلغ بها الجهل بالدين وبالعلم مبلغا أسطوريّا. غير أنّه، وفي نفس العصر نجد حلقات مشرقة في مواطن عديدة من الإمارات الإسلاميّة، كما نجد أصواتا لمصلحين وعلماء، تعلو ولا يُعلى عليها. وبفضل تلك الأصوات كان المسلمون من حين لآخر يستعيدون بعض أمجادهم. أمّا في عصرنا هذا، فنكاد لا نعثر على حاكمٍ سيّدٍ على وطنه. فالإمبريالية الغربيّة لم تترك شبرا من اليابسة لم تسكنه بثقلها الثقافي والسياسي والإيديولوجي. وإنّ حروب القرن الواحد والعشرين-وكلها في أراضي عربية أو إسلاميّة-هي بسبب هذا الانتشار المفرط لسطوة الغرب في كلّ بقاع الأرض. حروب بالوكالة وانقلابات عسكريّة، وخيانات بالجملة، وبيعٌ لمقدّرات الأوطان، وقتل للمعارضات، وتهجيرٌ للأدمغة وشراءٌ للذّمم. إنّه عالمٌ منحطّ قد هجر الدّينَ، فهجرته العناية الإلهيّة، ونُزعتْ عنه المهابة وجُرِّد من عناصر قوّته، وسُلِبتْ منه أسلحته، فلم يعد قادرا على حماية نفسه.

عالجت مسرحيّات السيّد معضلة الاستبداد السياسي، ومن البدائل الجماليّة التي عمّقتْ بها طرحها الفكري، البناء المسرحي العام؛ والمقصود به تحديدا توزيع الحوار بين الشخصيّات المسرحيّة، وعلاقة هذا التّوزيع بالفكرة البؤرة في العمل. من عناصر جماليّات الخطاب

المسرحي أيضًا، الرمز، والتّخييل الذي يخترق معايير المعقول والواقع النثري. فطيف أبي ذر، هو رمزٌ، وشخصيّة الموت رمزٌ، والرقم ثلاثة هو الآخر رمزٌ. وقاعة الحفلات بوصفها حيّزا مكانيّا ضيّقا هي الأخرى رمزٌ. لا شيء في العناصر المسرحيّة يكتفي بالدّلالة الوضعيّة، بل كلّ شيء منفتحٌ على الانفجار الدّلالي.

السيرة الذاتية

الاسم واللقب : إبراهيم بوخالفة

الدرجة العلميّة : أستاذ محاضر أ

الجامعة الأصليّة: تيبازة

الشهادات العلمية :

الباكالوريا (تونس)

جامعة الجزائر - أدب عربي الليسانس

في الأدب العربي الماجستير

من جامعة الجزائر في الأدب العربي الدكتوراه

من نفس الجامعة شهادة التأهيل الجامعي

المؤلفات:

أطياف الاستشراق / رؤية للنشر والتوزيع / القاهرة، ٢٠١٨
صناعة الشرق / دار الفكر العربي / الجزائر، ٢٠١٨.

سلطة الآخر / نور للنشر / ألمانيا، ٢٠١٩

انحطاط العالم / رؤيا للنشر والتوزيع / القاهرة
تمثيل العالم / رؤيا للنشر والتوزيع / القاهرة ٢٠١٩

تحت الطبع :

التفكير في الآخر لدى دار الفكر العربي، برج البحري الجزائر.

المقالات المنشورة:

- الرحلة والآخر، حوليات الجزائر، جويلية ٢٠١٧.
- رؤية العالم في رواية راس المحنة لعز الدين جلاوجي، أفريل ٢٠١٧.
- النقد الاجتماعي في رواية (قهوة سادة للسيد حافظ)، مجلة بدر، ٢٠١٨/٠٣/١٦.
- انحطاط العالم مجلة بدر ٢٠١٨/٠٤/١٠.
- المثقف والسلطة في قصص السيد حافظ، حوليات بشار، ٢٠١٨/٠٤/٢٦.
- بلاغة الخطاب الكولونيالي في رواية (فضل الليل على النهار) لياسمينة خضرا، مجلة اللغة العربية وآدابها،٢٠١٨/٠٧/٢٢.
- الأنوثة المضطهدة، مجلة المعيار، ٢٠١٩/٠١/٠٥.
- نظرية الأجناس الأدبية، المجلة الجزائرية للأبحاث والدراسات، ٢٠١٩/٠٣/١٨.
- نظرية القراءة وجماليات التلقي ، مجلة تنوير للدراسات الأدبية والإنسانية، ٢٠١٩/٠٦/١٩.
- الصورة الذهنية في أدب الرحالة الغربيين، مجلة الجديد بلندن، جوان ٢٠١٩.
- الأدب العالمي ، مجلة الدراسات الثقافية واللغوية والفنية، برلين، جوان ٢٠١٩.
- ومقالات أخرى هي الآن في طور التحكيم.

الملتقيات:

- **العديد من الملتقيات الدولية والوطنية خلال سنوات ٢٠١٨-٢٠١٧/٢٠١٩/٢٠٢٠.**
- **عضو المجلس العلمي بجامعة تيبازة حاليا.**

تجليات ما بعد الحداثة في دراما السيد حافظ

بقلم: د. مصطفى بوخال
أستاذ بجامعة تيبازة/ الجزائر

"صراع الألوان مسرحيات قصيرة جدا جدا" أنموذجا.

" أحب البحث
عن المجانين في الكتابة
لأشبع عطشي للمستحيل.."
(السيد حافظ / يوميات يوسف)

١- توطئة:

ليس من العجيب أن تكون البدايات الإبداعية للسيد حافظ مع الكتابة المسرحية، فالرجل مسكون بالدراما منذ كان شابا يافعا في نهاية الستينات من القرن الماضي. وما كان توجهه نحو السرد الروائي في بداية التسعينات إلاّ شغفا بالمغامرة والتجريب في عالم الإبداع الذي لازمه على مدار خمسين سنة، تسربت إليها تحوّلات في الرؤية وأزمات وانكسارات طالت الواقع السياسي والاجتماعي للعالم العربي الذي كان يعد الفرصة الوحيدة لنمو وتشكل ذات الكاتب، والتي مازال يساءل طبيعتها وظروفها وتقلبات أيامها، حبها وكرهها، عدلها وظلمها، تحت ضغط اللحظة الآنية المعيشة واحتمالية الوقائع والأشخاص التي يمكن

إعادة بنائها وفق سيناريوهات تنتصر للخير وتتفوق على قوى الشر ، ويكون لحياة الكاتب طعم أخر وللوطن لون أخر. هذه العوالم الموازية الساكنة في الشعور والمتفاعلة مع الذهن أعاد لها الكاتب الحياة في عالم تخييلي من العوالم الممكنة في هذا الكون.

وقد اختار لها خشبة المسرح لمسرحة الوقائع والأفكار والمشاعر ، والرواية التي جاءت متأخرة في المسار الإبداعي للكاتب لم تكن خالصة لهذا النوع الأدبي الذي يعتمد كليا على السرد والحكاية وفنون القص، وقد أضحت بيد الكاتب مسرواية وتأثرت بالكتابة الدرامية وبالموسيقى والغناء حتى سافرت إلى القراء بدون هوية، وشرب المتلقي قهوة سادة وكابوتشينو وفاز بجلسة شاي أخضر وبالياسمين في أجواء سردية ودرامية شيقة. وتبقى الدراما بذرة الإبداع الأولى والهاجس الذي استمر يفعل فعله في شخصية الكاتب الفنية والثقافية، وكان للإيمان بالمسرح بوصفه رسالة محمّلة بالأفكار وأداة لتربية الذوق الفني والتغيير الاجتماعي والتوعية السياسية الدور الكبير في انخراط السيد حافظ مبكرا في التأليف المسرحي والوقوف على أجواء الإخراج والإشهار ومتابعة حالة الجمهور من حيث التأثر والتفاعل، وطبيعة النص المسرحي الذي لا ينتهي كما الرواية التي تكتمل بأخر كلمة في نصها بل يبقى ينتظر رفع الستار ليكتمل المعنى بكتابة أخرى على الخشبة بعلامات صوتية وإيمائية يقوم بها الممثلون.

وبالرجوع إلى أصل الدراما في الثقافة اليونانية القديمة نجد أنها مشتقة

من Dran والتي تعني " عملا يؤدى" وبهذا أصبحت تعني محاكاة لأفعال يقوم بها الناس. فالكتابة الدرامية تستدعي الانتقال من النص إلى الفعل ومعايشة الظاهرة مع الجمهور. وهذا ما شجّع الكاتب على اختيار المسرح كوسيلة لنقل المعنى حيّا بواسطة أشخاص وصور وأشياء يراها الناس أمامهم بهدف نشر الوعي وإعادة صياغة الواقع بما يتناسب مع الرؤية الثقافية الطليعية للشباب العربي الذي انتفض ضد نتائج النكسة وقاوم مظاهر التخلف والكسل والظلم الذي عمّ الواقع العربي برمّته. والمبدع يؤمن بأن هناك وعي إنساني دائم البناء والتعديل والإبداع المسرحي كفيل ببناء عوالم جديدة والتأثير في الواقع عبر بوابة الجمهور بنقل الصراع السياسي والاجتماعي الذي يعتمل في بطن المجتمع إلى خشبة المسرح بلغة درامية جديدة.

في إحدى محطات الحوار بين :

أ- رجل و ب- امرأة من مسرحية "الدراما إشارة دخان في مسرح مظلم":

ب: هل شعبك يتصارع الآن .. بلغة الدراما.. صراع؟ أليست الدراما صراع؟

أ: لغة الدراما.. إشارة الدخان في مسرح مظلم.

ب: الدراما قد تكون غمزة عين... قد تكون إضاءة في مسرح

قد تكون قطع أكسسوار تتحرك ثم تختفي[١].

يبرز القلق في هذا المشهد في محاولة لكسر الحدود بين المسرح والواقع لفتح باب التأويل أمام المتلقي، فتتفاعل مظاهر الصراع الاجتماعي والسياسي مع المشاهد الدرامية على الخشبة باعتبار الصراع الخلية النووية للفعل المسرحي. كما أن ثقافة الكاتب الواسعة والعميقة التي كانت بداياتها في حقل الفلسفة وعلم الاجتماع وتجربته الحياتية والمهنية الفنية والتي رافقتها قوة الإرادة وحب الحياة والجمال كانت كلها مصدر الصراع الذي انتقل إلى أجواء نصوصه المسرحية المشاغبة، نصوص تصارع الواقع وتساءل الكتابات الدرامية السائدة.

يُعدّ الكاتب من المثقفين الأوائل المغرمين بالمسرح الذين حملوا همّ التجريب من أجل التجديد والتطوير للأداء المسرحي والرفع من مستوى الكتابات الدرامية ليكون لها التأثير المناسب في الإنسان العربي ومن ثمّ الواقع العربي.

فطالت هذه المغامرة طبيعة الكتابة الدرامية لدى السيد حافظ التي مسّت القواعد والأركان التي دأب عليها التأليف الدرامي منذ أرسطو. كما استفادت بوعي نقدي من الإرث المسرحي العالمي والعربي. والكاتب كان ثائرا على الأوضاع التي انتهى إليها الواقع العربي والثقافة العربية

---

(١) السيد حافظ، صراع الألوان مجموعة مسرحيات قصيرة جدًا جدًا، مركز الوطن العربي رؤيا، القاهرة٢٠١٧م، ط١، ص٩٤.

وبخاصة بعد نكسة ١٩٦٧م التي شهدت بروز النصوص الإبداعية الأولى في المسرح، وكان سؤاله الذكي وهو شاب مبتدئ في تلك الفترة عن هوية المسرح المصري، والذي لازمه مع كل إبداع جديد، فكانت النصوص جديدة وثائرة على المعاني السائدة.

إن اللّغة المشاكسة والتأكيد على ضرورة التجريب، وتوترات المعاني بين ما هو قار في النصوص وما هو منفلت، وتشوه الذات أو اختفائها، وغياب المسافة بين الذات والموضوع، جعلنا نزعم أن بعض نصوص السيد حافظ المسرحية وبخاصة مجموعة "صراع الألوان مسرحيات قصيرة جدا جدا" تتحقق فيها الملامح الما بعد حداثية في الكتابة الدرامية. ونحن إذ نقر بهذا لا نقول أن الكاتب كان ما بعد حداثيا أو أن النصوص كانت خالية من الحداثة وإنما حضور قضايا ما بعدحداثية في هذه النصوص هي بمثابة لحظات احتجاجية على الواقع العربي الثقافي والاجتماعي والفني المرتكز على الحداثة توهما. كما أن هناك فريقا من الفلاسفة والباحثين يرى أن " فلسفة ما بعد الحداثة هي استمرار للتفكير الحداثي ولكن بنمط مختلف"(١).

يصرح فيلسوف ما بعد الحداثة "فرانسوا ليوطار" أثناء اشتباكه مع فكر الحداثة ومنتجاتها الفلسفية والثقافية والسياسية قائلا: " إنّ الحداثة

---

(١) موسوعة ستانفورد للفلسفة، مو قع مجلة حكمة، ترجمة، فاطمة الزهراء علي.

تحمل في تكوينها وفي أحشائها وبدون توقف ما بعد حداثتها"[1].

وهذا قد يتوافق مع النقاشات التي أثيرت حول تجربة الكاتب من طرف المتخصصين في الفن المسرحي والمفكرين، " الذين أكدوا أن أعماله فجّرت إيقاعات الدهشة بعد أن تجاوزت المفاهيم التقليدية الثابتة، لتشاغب الرؤى الحداثية التجريبية المعاصرة"[2]. وتؤكد الناقدة وفاء كمالو أن "أعمال السيد حافظ تكشف عن إيقاعات عبثية وجودية تتردد أصداؤها بقوة في الكثير من مسرحياته الباحثة عن الهدف والمعنى، ولكن مفهوم العبث عند المؤلف يتخذ مسارا مغايرا فيتحول إلى موجات من الرفض والعصيان، تحتفل بالإنسان والثورة والحياة، فتتجاوز المفاهيم المطلقة لتصبح نسبية تشتبك بقوة مع الواقع والمجتمع"[3].

ويبقى السيد حافظ كاتب مسرحي إشكالي خاضت نصوصه الدرامية في المعنى واللامعنى وفي المفارقات وفي الواقع والخيال والغيابات والتمزقات والنزوع إلى المشهدية الضوئية والصمت، يمكن أن نتجه مع كل هذا إلى قراءة ما بعد حداثية للنص المسرحي الحافظي[4].

---

(١) فرانسوا ليوتار، في معنى بعد الحداثة، ترجمة السعيد لبيب، المركز الثقافي العربي، المغرب٢٠١٦م، ص٧١.

(٢) وفاء كمالو، مجموعة مسرحية قصيرة جدا للسيد حافظ،صراع الألوان، ص٢٤.

(٣) نفسه، ص٢٢.

(٤) نسبة إلى السيد حافظ.

٢ - في معنى مابعد الحداثة:

لا نريد أن نستطرد في الحديث عن فكر وفلسفة مابعد الحداثة وعلاقتها بالحداثة، ويمكن الرجوع إلى النصوص والدراسات التي تناولت أفكارها ومرجعياتها بكثير من العمق والتفاصيل التي ليس هنا مجالها[١]. ولكننا سنقدم بعض المحطات المفاهيمية ومقولات رئيسة يرتكز عليها فكر ما بعد الحداثة لعلنا نطل من خلالها على انزياحات الكتابة الدرامية لدى السيد حافظ على التقاليد والأنماط المسرحية الموروثة من التراث الفني الذي يمتح من كم هائل من الأفكار والأذواق والنظريات الحداثية. هذا العدول عن أعراف الحداثة سببه اضطراب وتشوش الذات وانكساراتها ممّا جعلها تبتكر لغة فنية مضطربة تتراقص فيها الدوال منفلتة عن المدلولات وتحيل بذلك إلى واقع متشظي وعالم يسوده اللاّمعنى.

في البداية سوف نستأنس بمقاربة مصطلح " ما بعد الحداثة" الذي اقترحها المفكر الأمريكي ذو الأصل المصري "إيهاب حسن"، والمصطلح عصي على التعريف والتحديد لأن لفظة "تعريف définition " هي لفظة حداثية.." لا تنسجم مع الإطار العام المفتوح لما بعد الحداثة، فالتعريف يوحي بالثبات.. وهذا ما يرفضه منظرو ما

(١) يمكن الإشارة على سبيل المثال لا الحصر إلى كتاب " الانعطافة الما بعد حداثية"١٩٨٧م لإيهاب حسن و" في معنى ما بعد الحداثة " لفرانسوا ليوتار، ت/ السعيد لبيب ٢٠١٦م.

بعد الحداثة الذين لا يؤمنون بوجود حقيقة موضوعية. ينبغي أن نفرق بين ما بعد الحداثة Post-modernisme كمصطلح يشير إلى نوع من الثقافة المعاصرة، وما بعد التحديث Postmodernité كحقبة زمنية مر بها الغرب، أو يمر بها نتيجة لبعض المتغيرات التي لحقت بعملية التصنيع والإنتاج وارتباط ذلك بتنامي وتضخم المنظمات الرأسمالية العالمية... أما مابعد الحداثة فيشير إلى أسلوب أو طريقة التفكير، أو الحركة الفكرية والثقافية التي انبثقت من هذا الوضع التاريخي"(١).

هناك من يرى أنّ الفكرة الأساسية التي انُبَنت عليها توجهات وآراء فلاسفة ومفكري ما بعد الحداثة هي رفض التنوير، " وكان "التنوير" هو المشروع الذي صاغه عدد من المفكرين الأوروبيين في القرن الثامن عشر استنادا إلى فكرة أن العقل البشري قادر على فهم العالم الطبيعي والاجتماعي والسيطرة عليه في آن واحد، وهو مشروع حاول ماركس تطويره بشكل انتقادي"(٢). وكل من التنوير والحداثة يرتكز على ميراث ضخم من المعرفة أسّس للعقلانية والعلم والديموقراطية والأخلاق والجماليات، والإنسان الحديث هو الإنسان المفكر بالمفهوم الديكارتي والعارف بالمفهوم الكانطي، والذات في السياق الحداثي ذات عارفة في

---

(١) إيهاب حسن، سؤال ما بعد الحداثة، ت/ بدر الدين مصطفى أحمد، مؤسسة مؤمنون بلا حدود، الرباط، المغرب٢٠١٦، ص٠٦.

(٢) أليكس كالينيكوس، ما بعد الحداثة هل هي بالفعل عصر جديد؟، ت.السباعي، دفاتر فلسفية، دار توبقال، المغرب٢٠٠٧م، ص٦٠.

علاقتها مع الموضوع، حدّدت علاقتها مع الطبيعة ومع الميتافيزيقا إيمانا منها بوجود الحقيقة والمعنى المتمركز في جوف العالم.

ترتكز الحداثة على مقومات هذا الإنسان في البحث عن المعنى والغوص في غرائب الكون والكشف عن أسراره، ولكن في فكر ما بعد الحداثة" أصبحت القضايا ذات طابع أنطولوجي راديكالي حيث تطرح الأسئلة من قبيل: هل توجد حقيقة أساسا؟ هل يوجد عالم موضوعي؟ ما الذات وما الموضوع؟"(١).

ارتبطت ما بعد الحداثة بتفكيكية الفيلسوف الفرنسي جاك دريدا باعتبار المقولات الفلسفية والنقدية للتفكيكية هي على العموم علامات للتوجه الما بعد حداثي. لا يؤمن دريدا بالمعنى المحايث للنص أو العالم وإنما هناك تعدد في المعنى، ولكن هذه التعددية " ليست تعبيرا عن ثراء الواقع الإنساني وتعدد جوانبه، بل هي إطلاق حالة من التعددية المفرطة السائلة المنزلقة التي تقوّض المدلول المتجاوز(الإله - اللوغوس) الذي يمنح الواقع تماسكه ومعناه، ومن ثمّ فهي تقوض الأساس الذي يبني عليه الإنسان إنسانيته"(٢).

يتأسّس التفكير المابعد حداثي على مقولتين في تفسير الظواهر الطبيعية

---

(١)عبد الوهاب المسيري، الحداثة وما بعد الحداثة، دار الوعي للنشر والتوزيع، الجزائر٢٠١٢م، ط٢، ص٨٧.
(٢) نفسه، ص١٠٧.

وتأويل الوقائع المعرفية المتعددة، أولها مقولة اللّغة وثانيها مقولة القوّة. فما بعد الحداثة اللّغوية أو النصوصية، على حد تعبير المفكر عبد الوهاب المسيري، تتمظهر في عبارة مشهورة لدريدا: " لا شيئ خارج النص"، فاللّغة تسبق الواقع وتحجبه بقوانينها وبلاغتها، وتعيد صياغته وإنتاجه تحت سلطة لعب الدوال وتبعثر المدلولات. ومن جهة أخرى تحيل ما بعد الحداثة كل الخطابات والممارسات الاجتماعية والثقافية إلى إرادة القوة، " فالمعرفة لا تُفهم إلاّ في إطار علاقات القوة وتوزيعها، ومن يتحكم فيها يتحكم في كل شيئ"(١). القوة في هذا السياق تهيمن على الواقع وفي نفس الوقت تعيد إنتاجه.

لا تؤمن ما بعد الحداثة بدلالة قارّة في العالم ولا وجود لمعنى كامن في النص، بل العالم في صيرورة دائمة، وفي مقابل هذا تنتصر ما بعد الحداثة لتشتت المعنى تعبيرا عن التعددية والنسبية والانفتاح، وبدلا من وجود مركز للإحالة تظهر عدة مراكز كما تظهر الذات حرة تماما. وفي غياب المركز أو أي معيارية يستحيل الحديث عن نظم أخلاقية عامة، " وإنما يمكن تأسيس اتفاقات محدودة الشرعية لا تحدد في ضوء منظومة أخلاقية كلية بل في ضوء الوظيفة والنتيجة..إنها أخلاقيات براغماتية تأخذ شكل فلسفة القوة والهيمنة (للأقوياء) وفلسفة الإذعان والتكيف (للضعفاء) إذ لا توجد معايير متجاوزة للإنسان"(٢).

---

(١) نفسه، ص٩٠.
(٢) نفسه، ص٩٤.

وحين يختفي المركز وتغيب معه الأطروحات الكلية والسببية " وتختفي الذات ويتراجع الموضوع ... ويتحول التاريخ من كونه تاريخا إلى مجرد زمان، لحظات جامدة، زمنا مسطحا لا عمق له.. ولا معنى. وباختفاء ذاكرة الإنسان يظهر ما سمّاه بعضهم بذاكرة "الكلمات المتقاطعة"، أي المعلومات المتناثرة والتي لا يربطها رابط، وينشأ الإحساس بأننا في الحاضر الأزلي"(١).

هذه الأفكار والمقولات التي تنسب لما بعد الحداثة والتي تبدو متطرفة وراديكالية، هي في الحقيقة نتيجة تطرف وانهيار أكبر أصاب الحداثة والتنوير، خاصة بعد كارثتي الستالينية والنازية، والحرب الباردة وهوس التسلح واستعمال السلاح النووي، وسقوط كل المشاريع الفكرية المثالية والواقعية، أو الحكايات الكبرى Les grands récits بتعبير فيلسوف ما بعد الحداثة فرانسوا ليوتار، التي احتفت بالإنسان وأسّست لتطوره ورفاهيته، تحت ضربات تغوّل الرأسمالية، والعنصرية والاستعمار. وفي مقابل هذا يطرح المفكر والفيلسوف الألماني يورغن هابرماس(٢) مقاربة أخرى ونقدا لاذعا للتيارات المابعد حداثية في مقال له مشهور بعنوان "الحداثة مشروع لم يكتمل" والتي يصف فيها هذه

---

(١) نفسه، ص٩٥.

(٢) Jurgen Habermas فيلسوف ألماني من مواليد ١٩٢٩م، يعتبر من أهم علماء الاجتماع والسياسة في عالمنا المعاصر. يعد من أهم منظري مدرسة فرانكفورت النقدية وله أزيد من خمسين مؤلف وهو صاحب نظرية الفعل التواصي.

التيارات بأنها نزعات محافظة جديدة ناجمة "عن خيبة أمل" من المشروع الحداثي. يقول هابرماس عن تجربة مابعد الحداثة أنها:

" نزعة محافظة شابة جعلت من تجربتها الإيثيقية تعبيرا عن ذاتية بدون مركز ، حرة من كل تحديدات الإدراك والنشاط الغائي ومتخلّصة من كل أوامر العمل والمنفعة، وتحت اسم هذه الذاتية ترفض العالم الحديث. فأسّست بذلك نزعة مضادة للحداثة وتنسب قوى الخيال العفوية، والتجربة الذاتية، والوجدان لعمق عتيق بعيد، وتعارض العقل الأداتي... بإرادة القوة، الوجود أو قوة شاعرية ديونيزوسية.

يمتد هذا الميل بفرنسا من جورج باتاي إلى دريدا مرورا بفوكو. ولدى كل هؤلاء تتنفس بلا شك روح نيتشه[١] الذي تمت إعادة اكتشافه في السبعينات.."[٢].

يعلق ليوتار على عبارة " نزعة محافظة" على أنها وسم سيئ لحركة تتجاوز المفكرين الفرنسيين إلى فلاسفة أوروبيين آخرين ربما لم يطّلع هابرماس على بعض من أعمالهم بشكل أعمق. وروح نيتشه التي يشير إليها النص هي بحق المحرك الرئيس لفكر مابعد الحداثة، فهو يعدّ من

---

(١) فريدريك فلهلم نيتشه Friedrich Nietzsche (١٨٤٤م-١٩٠٠م) فيلسوف ألماني، ناقد ثقافي، شاعر ولغوي وباحث في اللاتينية واليونانية، كان لعمله تأثير عميق على الفلسفة الغربية وتاريخ الفكر الحديث. ويعد نيتشه إلهاما للمدارس الوجودية ومابعد الحداثة في مجالي الفلسفة والأدب في أغلب الأحيان.

(٢) فرانسوا ليوتار، مرجع سابق، ص٣٧.

النقاد الراديكاليين لميتافيزيقا الحداثة والثائر على عقلها وأخلاقها، والمشتبك بقوة وعنف إلى حد الجنون مع منجزاتها الثقافية والاجتماعية. وأمام هذا الموقف الجذري من العقل والحقيقة ينتصر نيتشه للفن بوصفه الطريقة المثلى لاكتشاف الحقيقة، والعالم بما فيه من شر ودمار وألم "لا يمكن تبريره إلاّ باعتباره ظاهرة جمالية"(١). ويغوص في التجربة الفنية والدينية للمجتمع الإغريقي ويحفر في أصولها البعيدة إلى ما قبل سقراط للقبض على أسباب البهجة والألم والحفر في أسس الدراما التي بناها اليونان بمباركة الآلهة. " استمد الفن مقوماته من ثنائية الأبولي والديونيسي"، وأبولو هو إله السلام والنظام المنطقي وراعي العقل تنسب إليه الملحمة والنحت، وديونيسوس إله الخمر " باخوس" والفوضى وإله الحصاد والثمار والكروم، وتصبح بذلك الموسيقى والشعر ديونيزيسي. هكذا يواجه نيتشه أوهام الحداثة بانفتاح الجمال والفن على الديونيزيسي باعتباره آخر العقل وهو بمثابة ميثولوجيا جديدة. ويصل نيتشه إلى "تنصيب الذوق على العرش، فما تقبل به ملكة الذوق وما ترفضه، بمثابة أداة للمعرفة تتجاوز الحق والباطل، والخير والشر"(٢)، كما ينصب

---

(١) فريديريك نيتشه، مولد التراجيديا، ترجمة/ شاهر حسن عبيد، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا(٢٠٠٨م)، ط١، ص٣٥.

(٢) يورغن هابرماس، القول الفلسفي للحداثة، ترجمة/ فاطمة الجيوشي، منشورات وزارة الثقافة، دمشق(١٩٩٥م)، ص١٥٨.

ديونيزوس فيلسوفا وينصب نفسه، التلميذ الأخير والمريد لهذا الإله الفيلسوف". وكانت لهذه الهزّة النيتشوية الأثر البالغ على المفكرين والفلاسفة والفنانين المابعد حداثيين والذين ذكر بعضهم هابرماس في النص السابق، حيث كان هؤلاء يسيرون في بحوثهم وخطاباتهم على هدئ نقد صاحب " مولد التراجيديا" على مسارين، " مسار الباحث المرتاب الذي يسعى إلى الكشف عن انحراف إرادة القوة، ثورة قوى الرد وتكوين العقل المتمركز على الذات، مستخدما طرائق الأنتروبولوجيا، وعلم النفس، والتاريخ، يجد في باتاي ولاكان وفوكو خلفاء له، أما بالنسبة لناقد الميتافيزيقا المتمرس الذي يطالب بمعرفة خاصة ويعيد رسم تكوين فلسفة الذات بدءا من أصولها السابقة لسقراط، فإنه يجد في هيدغر ودريدا ورثةله"(١).

يحمل هذا الجانب من الفنان المثقل بالتعصب والاعتباطية والعدمية على منوال نيتشه روح مواجهة لكل التحديات والمخاطر من أجل معارضة التأويل الأخلاقي للعالم والإقرار بوجود معنى وراء الوجود. ولعل هذا التطرف في نظر البعض كان كفيلا بإنارة الطريق للفنانين لتجديد سبل الإبداع وتطوير الرؤى نحو عالم يحتفي بإنسان مختلف.

---

(١) نفسه، ص١٥٩.

٣ - مابعد الحداثة في الفن والمسرح:

لم تنتج التجربة العربية الثقافية والفنية من الحراك الفكري والاجتماعي والهزات الفلسفية في العالم الغربي، فبعد صدمة الحداثة وبروز حلم النهضة بمختلف توجهاته، يتراجع إن لم نقل ينهار بعد نكسة ١٩٦٧م، ويعيد العقل العربي حساباته الفكرية والسياسية وحتى الفنية لمواجهة خطر الاندثار والخروج من كل مظاهر الوجود التاريخية المعاصرة. وقد برز هذا الاضطراب في الرؤية والاهتزاز في المفاهيم والقناعات في المجال الفني والأدبي، وكان السيد حافظ من أبرز الممثلين لهذه الروح التي كانت مشبّعة بالأفكار والأحلام، وليس من الصدفة بمكان أن تكون الإبداعات الفنية والمسرحية الأولى للكاتب في نهاية الستينات وبداية السبعينات معاصرة للتحولات الكبرى في المفاهيم والمشاريع الفكرية والتي تجسدت عالميا في مظاهرات الطلبة والشباب في فرنسا سنة ١٩٦٨م تنديدا بالنماذج السياسية والفكرية السائدة آنذاك. يصدع السيد حافظ بموقفه من الإبداع المسرحي بمناسبة عرض مسرحيته " كبرياء التفاهة في بلاد اللامعنى" من منطلق وعيه بالمرحلة الزمنية التي تتطلب رؤى فنية جديدة حين يقول:

" إن نكسة ٦٧ تفصل بين عالمين، جمهورين ومبدعين. نحن إبداع ما بعد النكسة لنا لغة جديدة في التعامل مع المسرح والكلمة. لقد انتهى

جمهور قبل النكسة وبدأ جمهور المسرح الوطني"[١].

سادت أجواء الاضطراب والغموض وكسر القواعد نصوص السيد حافظ تناغما مع موجات التجديد والتجريب الذي يعدّ أساس التقاليد الفنية الما بعد حداثية في الفن. وكان النص المسرحي الحافظي علامة على الخروج على أعراف الكتابة الدرامية المعروفة في أدبيات الحداثة منذ أن أرسى قواعدها أرسطو في كتابه "فن الشعر" الذي هو بمثابة إنجيل نقاد الحداثة نظرا لصرامته العلمية في ضبط معايير الكتابة الدرامية، كما برزت صرامته في ضبط قوانين التفكير في المنطق ونظام الطبيعة في الفيزياء والحيوان.

تعتمد دراما الحداثة بشكل أساسي على الإرث المسرحي اليوناني الذي سيطر على طبيعة المسرح الأوربي لقرون عديدة . وكانت الشخصية المعبّرة عن الذات الأوروبية في شقائها وحزنها وفرحها هي محور العمل الدرامي، والحبكة التي هي بناء الأحداث والمعادل الموضوعي للفعل Praxis في الواقع يرتكز عل ما تقوم به الشخصية. لكن الكتابة الدرامية الجديدة أو المابعد درامية Postdramatique يغيب فيها الحدث أو الشخصية أحيانا وتظهر المسرحية بوصفها موقف أو وجهة نظر مركزة في مشهدين أو مشهد واحد.

السيد حافظ، كبرياء التفاهة في بلاد اللامعنى ومسرحيات أخرى ودراسات، مركز الوطن العربي رؤيا، القاهرة ٢٠٢٠م، ط١، ٣٢.

يفتتح السيد حافظ مجموعته المسرحية " صراع الألوان.." بمسرحية: " مسرحية قصيرة جدا جدا"، هي بلا عنوان وبلا هوية ولكنها مسرحية قصيرة جدا جدا، وهويتها قابعة في النص الذي ينتظر سحب خيوطه بوسائل تأويلية:

" يظهر على المسرح ثلاث بقع حمراء... تقترب بقعة الضوء الخضراء بجوارهما .. يحدث ارتجاف وصراع بين الألوان ينخفض الضوء الأخضر حتى يختفي مع أصوات طلقات الرصاص.. يظهر الضوء الأبيض.. يقوم الضوء الأحمر الثلاثي بنفس الصراع.. حتى يختفي الضوء الأبيض.. مع صوت إطلاق الرصاص.. تسقط لافتة من أعلى المسرح كتب عليها: البقاء للأقوى. ستار"(١).

يحضر في النص "عنصر درامي يُعدّ البنزين المحرك للنص الدرامي ألا وهو الصراع"(٢)، وهو يحدث بغياب الشخصيات الحاملة لظواهر الصراع كما هو مألوف في الكتابة الدرامية. وتتولى الألوان على الخشبة صياغة الحدث الدرامي في صراعها وتداولها على الركح مع ظهور الصوت الذي يبدو أنه أحد أطراف النزاع وسيشتبك مع الألوان وتكون له الكلمة الأخيرة قبل رفع الستار.

---

(١) صراع الألوان، ص٤٥.

(٢) جميلة الزقاي، حظوة المسرحية القصيرة لدى السيد حافظ، صراع الألوان، ص١٨.

في النص اقتصاد كبير ومكثف للعناصر الدرامية وتحويله من تربته التي تتغذّى من الحوار عن طريق الكلام وحركة الممثلين وأجزاء الديكور المادية في الغالب إلى تربة أخرى ترتكز معادنها على التجريب والخلق والتمركز حول الرؤية الفنية. والنص يحيل إلى التجربة العربية وتوتراها السياسية والثقافية ونضال الإنسان فيها من أجل مجتمع الحق والقانون والرفاهية. والألوان هي التصورات والاتجاهات التي كانت تتصارع وهي تعبر عن القوى الشعبية التي تكونت عبر التاريخ العربي. والمسرحية تضع الفكرة المُمثَّلة في الضوء في مواجهة مع الصوت الذي يحيل إلى القوة على الركح وينتهي بالبقاء للأقوى.

إنّ ما يهمّنا فضلا عن التأويل لهذا النص الدرامي، هو وجود مثل هذا النص بهذا الشكل الغير مألوف في الكتابة الدرامية في مفتتح مجموعة " صراع الألوان". وهو يفتح أفق انتظار واسع أمام القارئ ليستقبل تجارب جديدة ومسرحيات تحدث ثقوبا في جدار الحداثة لاستقبال كتابة مسرحية جديدة تتفاعل مع الرؤى المابعد حداثية.

برز الصوت المابعد حداثي في الحقل الفني والنقد الأدبي قبل أن يتسرب إلى الحقول المعرفية الأخرى، ويظهر جلّيا أن الشعور والحساسية الفنية كانت ميدان خصب لقراءة التحولات العميقة والكبرى التي تطرأ على الإنسان والعالم. "ففي عصور الحيرة والشك، يزداد التحول إلى الجماليات (بأية صورة من صورها)...فلنا أن نتوقع أن يكون التحول إلى الجماليات وإلى قوى الثقافة باعتبارها تفسيرات للصراع النشط

والحادّ بصورة ملحوظة في تلك الفترات"(١). فإذا كان الفن الحديث ارتبط بظهور الاتجاه الانطباعي وذلك مع المعرض الذي نظمه كلود مونييه(١٨٤٠م-١٩٢٦م) تحت عنوان " انطباع شروق شمس" في عام ١٨٧٤م وصولا إلى أواسط الستينات من القرن العشرين، فإن الفن المابعد حداثي قد بدأ من الستينات، إلاّ أن بعض نقاد الفن يرجعون بداياته قبل ذلك بكثير ويجعلون " مبولة مارسيل دوشامب(٢)" ١٩١٧م الشهيرة علامة له.

وفي هذا السياق توالت الأعمال الفنية متناغمة مع الروح النيتشوية الداعية إلى قلب القيم، "فلم تكن هذه الأعمال تصدر من المخيلة والتفكير والعمل اليدوي، بل تحضر من البيئة والمحيط الإنساني ومن اليومي والمهمّش، ولم تعد الأعمال تتخذ صيغتها الفنية من إزالة الشيئية عنها، بل إنها أغراض وأشياء يتم عرضها باعتبارها أعمالا فنية، إذ عرض بعضهم قطع آجر وآخر أكوام ثياب، وقد عرض أحدهم أحصنة واتجه آخر إلى أن يجعل من المعرض الفارغ عملا فنيا"(٣).

وقد بلغ هذا التنافر مع أشياء الواقع لدى الفنانين أعلى توتراته في فن

---

(١) دافيد هارفي، حالة مابعد الحداثة/ ضمن كتاب الحداثة وما بعد الحداثة، إعداد بيتر بروكر، ت/عبد الوهاب علوب، منشورات المجمع الثقافي، ط١، ص٢٨٣.

(٢) مارسيل دوشامب Marcel Duchamp (١٨٨٧م-١٩٦٧م): فنان فرنسي ترتبط أعماله بالسريالية والدادا ويعتبره البعض من أهم فناني القرن العشرين.

(٣) عز الدين بوركة، تطور مفهوم الجميل، منصة معنى الثقافية manaaadmin.

الرسم مع كازيمير ماليفيتش Kasemir Malevitch (١٨٧٩م - ١٩٣٥م) الذي قدم مجموعة أعمال تحت اسم " استعلائيات" Suprematies سنة ١٩١٥م كان من بينها لوحة " مربع أسود على خلفية بيضاء"، هذه اللوحة جعلت ماليفيتش يتخلص من تقاليد فن الرسم الصباغي الذي يحيل إلى (واقع أو موضوع ما) ويحمل دلالة أو يُصوّر أو يُمثل Représenter .. ويؤسس نوعا جديدا من فن الرسم، خال من كل معنى، تجريدي خارج كل دلالة.. لنقد كل إمكانية للإحالة أو محاكاة واقع أو طبيعة ما"(١). وقد اعتبر ماليفيتش " المربع الاسود" بداية فنية يتعالى فيها الرسم عن شوائب الواقع لإدراك الحقيقية والشعور الخالص. وفن الرسم هنا يساهم في تحرير النفس من قيود العالم المادية وانخراط الذات في الفضاء اللآنهائي. وهذا ما جعل ماليفيتش يرسم لوحته الإشكالية " مربع أبيض على خلفية بيضاء" ١٩١٨م والتي رفع بها الفن إلى أعلى مستوى من التشويش والتجريد، وهو يُردّد:" أزلت طوق الأفق وخرجت من دائرة الأشياء، من طوق الأفق الذي ينحبس فيه الرسام وأشكال الطبيعة".

ثم انتقلت أجواء التوتر من هذا الإرث الفني الحداثي وثقل معاييره وقوانينه الصارمة إلى الفن المعماري أين ظهر مصطلح " مابعد الحداثة" في الستينات والذي كان بمثابة رد فعل ضد أوجه القصور

---

(١) فرانسوا ليوتار، مرجع سابق، ص٥٥.

المُتصوّرة في العمارة الحديثة، وتوحيدها وافتقارها إلى الزينة، وتجاهلها للخصوصيات التاريخية والثقافية للمدن. لخص المهندس والمنظر المعماري روبرت فنتوري سنة ١٩٦٦م في كتابه " التعقيد والتناقض في الهندسة المعمارية" نوع العمارة التي سوف تحل محل الحداثة:

" أتحدث عن بنية معقدة ومتناقضة مبنية على ثراء وغموض التجربة الحديثة، بما في ذلك التجربة المتأصلة في الفن.. أرحب بالمشاكل وأستغل عدم اليقين..أُحبّ العناصر التي هي هجين بدلا من "نقية"، بدلا من نظيفة.. تستوعب بدلا من استبعاد..أنا من أجل حيوية فوضوية على وحدة واضحة..".

هذا النص يؤسس للتصور المابعد حداثي للفن المعماري والذي ستصبح العلامات التي ارتكز عليها في تبيان موقفه من قبيل التجريب، التهجين وعدم اليقين والحيوية الفوضوية، هي نفسها المبادئ التي تغذي الممارسات الفنية الأخرى المتعددة. كما تتجلّى العلامات الفنية والفكرية لمابعد الحداثة مع جينكس Alexandre Jencks(١٩٣٩م- ٢٠١٩م) المهندس المعماري والناقد الفني الأمريكي في كتابه " لغة ما بعد الحداثة في الهندسة المعمارية"[١] حيث يعتقد أن مابعد الحداثة في المعمار تتباين مع المفهوم القديم للأدوار الكلاسيكية.. وينبغي فهمها

---

(١) The language of post-modern Architecture.1977.

على أنها النسبي في مقابل المطلق وتستجيب لعالم التشرذم والتعددية والتضخم وليس هدفها الحفاظ على التناسق وتعمد إلى إزاحة المواضعات وإعادة تأويل التراث- Tradition- من خلال تعددية الأساليب والاحتفاء بالاختلاف وغياب أي مركزية"(١). وقد تبلورت الرؤية الفنية للمهندسين المعماريين بتفاعلهم مع الأفكار والنظريات اللسانية والبنيوية الشائعة في نهاية السبعينات وسنوات الثمانينات والتي انتشرت فيها البنايات الجديدة والمتناغمة مع الفن المابعد حداثي. وفي هذا الإطار يستثمر Jencks مقولات نعوم تشومسكي اللسانية لتعميق فلسفته الفنية المعمارية في كتاب له موسوم:" الهندسة المعمارية بوصفها لغة"(٢)، والذي يعتبر فيه الفن المعماري يتقاسم مع اللغة صفات عديدة. وبالتالي يمكن الحديث في سياق الهندسة المعمارية عن كلمات، عبارات، نحو، دلالة واستعارات.

وبهذا شاع الاهتمام عند الفنانين والمهندسين الطلائعيين بالعمارات المابعد حداثية Les bâtiments postmodernes التي تعتمد على الأساليب الوطنية، وعناصر تنتمي للتقاليد والثقافة المحلية وهي بذلك تلتفت بشكل أساسي إلى الماضي مستلهمة منه الغنى والتعدد. " لا تتميز الهندسة المعمارية المابعد حداثية ببعض هذه الخصائص الأسلوبية فقط،

---

(١) نفسه، ص٤٨.

(2) L'architecture comme langage.

ولكن أيضًا بنموذج (طراز) بناء Type de construction جعل البنايات في العقود الأخيرة من القرن الماضي تحمل سمات جمالية فاتنة تجسدت في المتاحف والمراكز الفن والثقافة. وانتشار هذه الظاهرة في نظر المختصين هي بسبب تزايد اهتمام للمؤسسات الثقافية منذ ١٩٨٠م بالحالة المابعد حداثية والتي تميزت بتحقيق "المشاريع الضخمة" mégaprojets مثل المركز الثقافي بيلام Belém في لشبونة الذي بناه مانويل سلغادو سنة١٩٩٢م"(١) .

وكان المسرح ميدان خصب لظهور وتطور هذه الأفكار باعتباره فنا منفتحا على الفنون والأنواع الأدبية المجاورة له، فلم يسلم النص الدرامي من التفاعلات الأدبية والنقدية التي سادت الساحة الثقافية والفنية في الستينات والسبعينات من القرن الماضي، من البنيوية والسيميائية وتيارات مابعد البنيوية على غرار التلقي والتأويل والنقد الثقافي. فضلا عن التفاعل والتناغم مع الرقص والإيقاع والرسم والوسائط التقنية التي وفرها الانفجار الغير مسبوق في وسائل الاتصال وتطور المعلوماتية. كل هذا جعل المسرح يمر بمرحلة إشكالية يساءل فيها أصوله ومعاييره وأدواته، ويمر بمرحلة تجاوز للأعراف الدرامية

---

(١) ينظر :
Caroline Lafaye. Esthétique de la postmodernité. Centre Normes.Societes.Philosophies
http:nosophi.univ-paris1.fr

المتداولة مع المسرحي الألماني بريخت(١٨٩٨م- ١٩٥٦م) في إرسائه لقواعد المسرح الملحمي وإدخال أسلوب الحكي والسرد في النص الدرامي ثم خلخلة البناء الموروث في الدراما على مستوى أداء الممثلين والعلاقة مع الجمهور التي أسّسها على الاغتراب الذي يعد من العناصر الأساسية للمسرح الملحمي، وهو خلق حالة من الانفصال بين الجمهور والمسرح لمنع الجمهور من التوحد مع المسرحية، وتمكينه من التفاعل من وجهة اجتماعية نقدية. وظهور العبث واللامعقول والسخرية السوداء مع صامويل بكيت (١٩٠٦م- ١٩٨٩م) الذي تفاعل مع رواد الرواية الحداثية العالمية، مثل جيمس جويس ومارسيل بروست، ومارس التجريب العنيف والقاسي في الكتابة الدرامية وكانت الروح النيتشوية ترفرف في ثنايا بعض نصوصه المسرحية المخلخلة للقيم والتقاليد الفنية. كان اللاّمعنى واللامعقول هو المسيطر على المسرح البكيتي، حيث يغيب الزمن ليتمركز النص حول الإنسان في بؤسه وإشكالية وجوده بالتوسل بالخيال المؤدي إلى اللامعقول. وكان يصور البؤس الوجودي وفقر الإنسان بأفضل طرق الضحك والسخرية. وتعد مسرحية "في انتظار غودو" قمة التمثيل لاتجاه العبث واللامعقول في التجربة الدرامية الغربية.

كان من الطبيعي بعد هذه التجارب المسرحية التي واكبت أزمة الإنسان الحديث وتفاعلت مع الحياة المعاصرة المملوءة بالتناقضات وظهور العنف بأبشع صوره وانهيار أحلام الغرب في بناء جنات عدن على

الأرض، أن تنال الدراما حظها من "المابعديات"، وبروز ما يسمى ب"مابعد الدراما" لتوصيف بعض الأعمال المسرحية التي انزاحت إلى التجريب وفضلت التناغم مع الرؤية التي تعكس قلق الذات وتشظيها متجاوزة الامتثال لبنية النص الدرامي المعهودة وأشكال الفرجة المتوارثة. ويحاول المسرح المابعد درامي إزالة الحدود بين المسرح والجمهور بالارتكاز على وسائل التعبير الجديدة وتقنيات الاتصال لإغراقه في بحر الرموز والعلامات تجعله يتبنى المواقف المعروضة وينخرط في الأجواء الفرجوية على الخشبة.

وقد يتحول هذا التداخل إلى اعتبار الحياة بكل تناقضاتها مسرحا بدون ستار:

البشر على الأرض يكتبون نصوص الأيام واللّيالي..

يحكون، يفعلون، يتفرجون ويؤولون..

ويبقى العرض مستمر..

ولكن هل يمكن "للوضع المابعد حداثي" كما يسميه فرانسوا ليوتار أن يأخذ بأذهاننا إلى هذا الوهم؟ يبدو أن فاعلية القارئ في ملء فراغات العمل الأدبي وفق ما تزعم نظرية التلقي قد أصيبت بالتضخم مما جعل الجدار الفاصل بين الجمهور وخشبة المسرح كما شُيّد من قبل يتداعى إلى السقوط. يعبّر بورخيس عن هذا التوهم والتشويش في روايات منها " أنشودة عن سرفانتاس ودون كيشوت" و" السحر الخفي في دون كيشوت" إذ يقول:

"لماذا يُربكنا أنّ دون كيشوت يبدو قارئا لرواية دون كيشوت وهاملت مشاهدا لمسرحية " هاملت"؟ يبدو أنّني توصلت إلى العثور على أن أمثال هذه التطورات توحي إلينا بأنه لو أن الشخوص المبتدعة يمكنها أن تغدو من القراء أو جمهور المشاهدين، فمن الممكن أيضًا أن نبدو نحن أنفسنا بالنسبة إليهم من القراء والمشاهدين من وحي الخيال"(١).

وقد يأخذ هذا الشعور بعدا لاهوتيا مع الكاتب توماس كارليل(١٧٩٥م-١٨٨١م) حين قال "في عام ١٨٣٣م أن تاريخ العالم هو عبارة عن كتاب إلهي لا نهائي يكتبه الناس جميعا ويقرءونه ويحاولون فهمه، وفيه أيضًا يكتبون أنفسهم"(٢).

يقابل بورخيس بين " دون كيشوت" والمسرحية الشكسبيرية " هاملت" لما اكتشف فيها من نزوع ما بعد حداثي:

يا هوراتسيو.. في العالم أشياء كثيرة

مما لم يخطر لفلسفتكم على بال..

هكذا يقول الأمير الدانماركي، ويقول أيضًا لرونكرانتيس حول الموقف من الدانمارك على أنها سجن: "معنى ذلك أنها بالنسبة لك ليست سجنا، لأن الأمور في ذاتها لا تكون حسنة أو سيئة، ولكنها كذلك فقط في

---

(١) اشرف الصباغ، مابعد الحداثة في صورتها الداخلية والتاريخية، دفاتر فلسفية، مرجع سابق، ص٥٤.

(٢) نفسه، ص٥٥.

تقديراتنا. وهي بالنسبة لي سجن"(١).

اشتهر مصطلح "مابعد الدراما" في الكتابات النقدية والأوساط الفنية بعد ظهور كتاب " مسرح مابعد الدراما" للكاتب المسرحي الألماني " هانس تيس ليمان" Hans Thies lehmann سنة١٩٩٩م. يبرر ليمان استعماله لهذه التسمية في بداية كتابه السابق الذكر بعد بحث ودراسة مجموعة كبيرة من التجارب المسرحية التي برزت منذ ١٩٧٠م، والتي تبتعد عن النموذج الدرامي مع تفكيك عناصره، ومسائلة المبادئ الأساسية التي يقوم عليها المسرح بحيث يتراجع النص الدرامي إلى مجرد عنصر من بين العناصر على الركح. يشير ليمان إلى أن مفهوم الدراما Drame يتأسس على المحاكاة والفعل وأسبقية النص وتمثيل العالم، وهي مجموع العناصر التي تمثل الأساس النظري للمسرح الدرامي الذي ساهم في بناء جهازه المفاهيمي كل من أرسطو، هيجل وبريشت(٢). كما بيّن أن " مابعد الدراما" لا يمكن فهمها على أنها نقيض للدراما، ولكن المسرح الجديد يستوعب الدراما ويتجاوزها. فبعيدا عن الحكي والفعل فإن هذا الفن الجديد يقدم موقف وحالة. إن مسرح مابعد الدراما – كما يقول ليمان- لا يسعى إلى شمولية التركيب الجمالي، وإنما

---

(١) نفسه، ص٥٧.

(٢) ينظر: Helene Jack. Le théâtre postmodernique. Jeu/revue de théâtre. Erudit. Universite de Montréal. Québec (2003). No 108.

يسعى بالأحرى إلى طابع تَشذُّري لهذا التركيب، الشيء الذي يخول له اكتشاف عالم جديد للفرجة، وحضورا متجددا للفنانين، وأفقا واسعا لتطوير مكونات مسرح ارتكز دوما على الدراما(١).

وفي تحليلها للتجارب المسرحية المعاصرة لبعض الفنانين في سبعينات القرن الماضي ، تقدم الباحثة الألمانية كريستل فايلر رؤيتها لمسرح مابعد الدراما الذي يعتمد على قواعد مغايرة للقواعد الدرامية المعروفة بدخول التصوير الفوتوغرافي والوسائط التقنية الجديدة إلى فضاء المسرح بغرض تطوير وتنويع المظاهر الفرجوية، والسعي إلى محو الحدود بين الرقص والمسرح. وفي مناقشتها لمقالة الباحثة " هيجا فينتر" التي كتبت سنة ١٩٨٥م تحت عنوان: " عيون كاميرا مسرح ما بعد الحداثة"، ورغم أنها لم تستعمل مصطلح "مابعد الدراما" إلاّ أنها كرّسته فكرة واشتغالا. لذلك ترى كريستل أن مفهوم الدراما قد انزاح إلى مستويات أخرى لا تعتمد على حديث وسلوك الشخصيات بل تزحزحت إلى مستوى نظام العلامات، حيث تنبثق داخل أدوار الأشخاص والزمان والمكان واستمرارية الحدث، لتصل إلى تفكيك البنية الدرامية. وبهذا يتجاوز مسرح مابعد الحداثة أطر النص ومسرح القصة لصالح تفكيك النظم العلاماتية وتفاعلاتها. ويظهر بدلا من ذلك بفعل التزامن

---

(١) عبد المجيد اهري، مسرح ما بعد الدراما.. في المسرح المغربي، مجلة العلامة، جامعة القاضي عياض، مراكش(٢٠١٦م)، ع٢ ص٢٣٢.

والإضافة والمونتاج نماذج لأزمنة وأماكن وأشخاص تشير في مضمونها إلى الذاتية المنحرفة"[١] .

كان للمثاقفة وهجرة النصوص من الشمال إلى الجنوب الدور الحاسم في انتقال توترات الحس الفنّي وحُمّى التجريب المرتبط بالقلق المابعد حداثي إلى البيئة العربية، فاشتبك الفنان العربي مع ركود الأساليب الفنية والأعراف المسرحية وتطلّع إلى فن جديد ومسرح مشاغب للتقاليد الحداثية والمتناغم مع الأصوات المابعد درامية. أكد الناقد المسرحي حسن المنيعي في مقاله المعنون " المسرح العربي مابعد الدراما" الموجود ضمن كتاب جماعي موسوم " مسرح مابعد الدراما" أن التطور الذي عرفه الإخراج المسرحي هو الذي جعل المسرح العربي مابعد الدراما يتعامل مع فنون أخرى كالسرد، والحكي، والتشكيل، والكتابة الشذرية والفيديو. وكان لاستعمال التقنيات الحديثة ممثلة في الحاسوب وتوظيف مقاطع من الفيديو على الركح مساهمة كبيرة في انفتاح المسرح على الوقائع الخارجية وكسر الخطية في المشهدية المعروفة في الدراما. على أن البدايات عند بعض المسرحيين العرب لم تكن موفقة في نظر المنيعي حيث كانت الوسائل التقنية وبخاصة الفيديو مجرد أداة لتجويد العرض بلقطات سردية مصوّرة لها علاقة بالموضوع الرئيس للمسرحية وخصوصا بمشاهد خارجية لا يمكن تجسيدها على الخشبة.

---

(١) نفسه، ص٢٧٢.

ويخلص الناقد في مقالته إلى "أن أغلب مواصفات مسرح مابعد الدراما تنسحب على الممارسة المسرحية العربية، ذلك أنه منذ منتصف السبعينات حاول الكثير من المسرحيين العرب تجاوز المسرح الدرامي الذي يجعل من النص البنية العميقة والمحتوى الرئيس لفن الدراما.. أدى هذا التجاوز إلى وجود مسرح مابعد درامي يتأرجح بين التمسك بالهوية العربية من خلال التعامل مع التراث ومسرحته بطرق جديدة، وبين الانفتاح على النصوص الغربية والأساليب الدرامية الجديدة"(١).

وقد كان هاجس الخلق والتجديد ملازما للمشتغلين في الميدان المسرحي، وتعد "محاولة الكاتب السوري سعد الله ونوس(١٩٤١م-١٩٩٧م) واحدة من الاجتهادات الرئيسة نحو خلق صيغة مسرحية عربية من خلال الأعمال التي أضحت علامة فارقة في الإبداع العربي، والتي حاول فيها استلهام الحكايات الشعبية والموروث، واكتشاف مساحة تفاعل حقيقية بين العرض والجمهور"(٢). ويؤمن ونوس بالجمهور بوصفه عنصرا أساسيا وفعالا في المسرح الذي يعتبره حدثا اجتماعيا، والجمهور مشارك في عملية البناء الجمعي للتجربة المسرحية. وقد اكتوى بجمرة النكسة كباقي المثقفين الأحرار الذين

---

(١) أحمد بلخيري، مسرح مابعد الدراما، النحت والتطبيق، مجلة الكلمة، عدد ٧٥، ٢٠١٣م.

(٢) محمود نسيم، المسرح العربي والبحث عن الشكل، مجلة فصول، مج ١٤، ع١، القاهرة(١٩٩٥م)، ص٧٣.

شكلت لديهم جذوة الرفض والتمرد فاشتعلت نار الإبداع والتجريب في كل قطر من الوطن العربي وكان للسيد حافظ نصيبا أوفر في إضاءة عالم المسرح بشعلة من الخلق والإبداع المتميز. يقول سعد الله ونوس في هذا الشأن: " استيقظنا في ذلك الصباح المروّع من يونية، لنكتشف حقيقة الوهم الذي كنا نعيشه، إلاّ أن الهزيمة رغم مرارتها وفجيعتها وما أحدثته بداخلنا من شروخ أيقظت فينا نوعا من روح التمرد، ومن المؤكد أننا كشعوب لم ننهزم، وكنا جميعا نعلم هذه الحقيقة وقد أعطانا هذا دافعا للانخراط في حركة التاريخ بشكل أعمق"(١).

تمظهر التجديد المسرحي في العراق على مستوى بعض النصوص على غرار الكاتب المسرحي والمختص في الأسطورة وعلم الأديان خزعل الماجدي في مسرحياته، "حفلة الماس"٢٠٠٨م، " هاملت بلا هاملت"١٩٩٢م، " مسرحيات قصيرة جدا"١٩٩٣م و" أكيتو الليالي البابلية"١٩٩٥م، "والذي يقف في مقدمة الأسماء العراقية وإلى جانبه مجموعة كتاب آخرين منهم قاسم مطرود وفاضل سالم..إذ يتمثل جزء من منظومة مابعد الحداثة في نصوصهم المسرحية. وإن كانت هذه المنظومة لم تجد التربة الخصبة للنمو والازدهار في البيئة الفنية العربية والمسرح العراقي فقد كان لها حضور في بعض المناخات هنا وهناك

---

(١) سيد أحمد الإمام، حول التجريب في المسرح، نقلا عن ليلى بن عائشة، تقنيات التجريب في مسرح السيد حافظ.

في الدوائر الضيقة المنفتحة على هذه التجارب المتميزة"(١). وعلى غرار الكتابة الدرامية فإن خزعل الماجدي اشتغل على التنظير بدعوته إلى التجديد في العمل المسرحي من خلال المسرح المفتوح حيث يقول أن " الصورة كانت من أكبر ميزات عصرنا ولذلك فهي تعلو في النص المفتوح على الصوت الذي كان مهيمنا على المسرح في مراحله القديمة وحداثته القريبة"، وما كان انفتاح النص المسرحي إلاّ لاستقبال أدوات جديدة ورؤى مختلفة كان لها الفضل في خلخلة البناء الدرامي القديم والحديث للنص الذي اتسم بطابع التعدد والتنوع ويشهد على بلاغة متعددة تفتقد للتناسق أو التحديد. وأضحى " تحرير العمل المسرحي من المركز يعني تجريده من القيد الثابت الأبدي الذي ينقل التيمة الحكائية من طور إلى طور، وهذا يعني أن التيمة المسرحية ستنفتح على محيط الذاكرة كله وستقترح له حلولا عملية لفتح فضاء النص إذا كان تأليفا، وحركة الجسد إذا كان تمثيلا، ولفتح فضاء الإخراج والسينوغرافيا أيضًا"(٢). وفي اختبار للوضع المابعد حداثي في المسرح العراقي يقدم الباحث شاكر عبد العظيم قراءة لمسرحية "القطار النازل إلى الحرب"

---

(١) شاكر عبد العظيم، ملامح مابعد الحداثة في النص المسرحي العراقي، دراسة منشورة في مؤسسة نور للثقافة والاعلام(العراق)، ٢٠١٠م. الموقع http:www.alnour.se

(٢) صادق مرزوق، خزعل الماجدي والمسرح المفتوح، مؤسسة نور، مقالات/ ٢٠٠٩م.

للقاص والموسيقي " فاضل سالم" حيث تتخلل المسرحية " التمثلات التي تنعكس فيها استراتيجيات مابعد الحداثة في الواقع المسرحي العراقي على مستوى النص وتشكيل بنيته وفق المفهوم وقد عمل المؤلف على توقف نمو الحبكة وتهميشها وتداخل الزمان والمكان، بحيث الكاتب هنا لم يحدد لا مكان ولا زمان الأحداث، فجعل منها مفتوحة، بيد أنه فقط يشير إلى محطة يمر بها قطاران أحدهما الصاعد وهو القادم من الحرب والأخر النازل إلى الحرب... الشخصيات اثنتان فقط هما السيدة التي تنتظر كل يوم في نفس المكان والجندي الذي يريد الذهاب إلى الحرب.. كل ثيمة العمل أو النص تكمن في الشخصيات، وما يغلف مناخ النص هو الانتظار، ولكن انتظار ماذا؟ انتظار مجيئ القطارات أم نهاية الحرب أم بدايتها، مسايرة الزمن أم اللّحاق به، انتظار الموت أم الحياة؟ كل شيء مجهول، وكل النهايات أو الوصول إليها مؤجل، ويفضي بنا إلى فضاءات من التشتت والتمزق واللانهاية"(١).

على هذه الأمواج يهتز هذا النص المسرحي الذي يُغيّب الحبكة التي تمركز حولها العمل الدرامي منذ العهد العتيق وهو يحيل إلى السببية والحتمية في توالي الأحداث وتسلسل الأفكار والتناسق الذي تمردت عليه الرؤى المسرحية الجديدة.

وفي تقصيها للتجارب المسرحية الجديدة تشير الناقدة هدى وصفي إلى

---

(١) شاكر عبد العظيم، مرجع سابق.

عبارة قالها بريخت في مقال عن المسرح التجريبي الذي كتبه عام ١٩٣٩م أن " كل ما هو غير أرسطي يعتبر تجريبيا"[١] وعلى هذا الأساس فبريخت يدعو كل من ستندربرج، جوركي، تشيخوف وبرنارد شو بالتجريبيين. والتجريب من هذا المنظور هو الرغبة في التجديد والاحتياج إلى تدمير شفرات بعينها. لم تخرج الدراما المصرية والكتابات المسرحية من أجواء التقاليد الأرسطية، والاحتفاء بالروح الدرامية الغربية واستخدام الحبكة، إلى أن " ظهرت الدعوة إلى نحو "مسرح مصري"(يوسف ادريس) و"قالبنا المسرحي" (توفيق الحكيم) و" السامر" (محمود دياب)، وإن كان بعض النقاد يرى في نعمان عاشور (الناس اللي تحت) عام ١٩٦٥م بداية مرحلة تجديدية في المسرح المصري"[٢].

وفي المغرب العربي كانت الدعوة الفنية للتجديد في الممارسة الإبداعية المسرحية حاضرة ومتناغمة أحيانا مع السياق الإيديولوجي، فكان هناك نزوع إلى التحرر من الاقتباس المباشر من النصوص والمظاهر المسرحية الغربية والاحتفاء بتأصيل الفعل الدرامي من خلال الحفر في التراث الشعبي العربي والتقاليد والعادات التي لا تخلوا من حالات

---

(١) هدى وصفي، التجريب في المسرح المصري، مجلة فصول، مج١٤، ع١، القاهرة (١٩٩٥م)، ص١١٣.
(٢) نفسه، ص١١٣.

المسرحة. ففي المغرب اقترح الناقد والكاتب المسرحي عبد الكريم برشيد "الاحتفالية" كصيغة عربية للمسرح، وفي الجزائر اشتغل كل من المبدع ولد عبد الرحمان كاكي والفنان عبد القادر علولة على استثمار صيغة "المداح" الشعبية في الأعمال المسرحية الجزائرية. وقد توج هذا التوجه بثلاثية علولة المشهورة: " القوال"١٩٨٢م، " الأجواد" ١٩٨٥م و" اللّثام"١٩٨٩م، حيث أشار علولة إلى هذه التجربة المعبّرة عن القلق في خلق الأشكال المناسبة لتربة المجتمع والثقافة المحلية في إحدى حواراته:

" لاحظنا في السبعينات ونحن نزور القرى الفلاحية النموذجية بأن سكان الريف لم يتقبلوا العروض المسرحية بالطريقة التي كنا نقدمها بها داخل القاعة. لقد كان عملا مغلقا، ويعني هذا أن سعينا لم يكن يتماشى مع المعطيات والرموز التي تزخر بها الثقافة الشعبية، ومن أجل تجنب المأزق، عمّقنا البحث واهتدينا إلى مسرح الحلقة حيث يبدو "المداح" شخصية مركزية تمسك بخيوط المسرحية في تشويق وأصالة وإبداع"(١).

وقد ساهمت حركة الترجمة في نقل الوعي الدرامي الجديد والذي وجد لدى المبدعين العرب استعدادات قوية للتمثل والاستيعاب ومغامرة غرس الأفكار الجديدة في تربة الثقافة العربية، إذ ارتبطت بداية

---

(١) حوار مع عبد القادر علولة، جريدة الشعب، ع٧٩٥٠، بتاريخ٢٤مايو١٩٨٩م.

السبعينات(١٩٧١م) بترجمة فاروق عبد القادر لمسرحية بيتر بروك[١] (نحن والولايات المتحدة)، كما ترجم فيها عبد السلام رضوان (مسرح الشارع في أمريكا) سنة ١٩٧٩م وفي نهاية هذه الفترة ترجم فاروق عبد القادر كتاب جيمس روز إيفانس(المسرح التجريبي من ستانسلافسكي[٢] إلى اليوم)، وفي الثمانينات التي سادت فيها حمى المغامرة التجديدية والتجريب يترجم ف.عبد القادر كتاب (المساحة الفارغة)١٩٨٦م لبيتر بروك. شكلت الحركية الثقافية في مصر في هذه المرحلة أرضية خصبة لظهور وتطور "خطابات تريد التمرد على الأساليب والقوالب الجاهزة في الكتابة، وتتيح للتجريب إمكانات صياغة نظرية جمالية وتقدم من الرؤى والتقنيات الفنية ما يسمح بتحول

---

(١) بيتر بروك Peter Brook كاتب مسرحي وممثل وسينمائي بريطاني من أصل ليتواني ولد في لندن سنة ١٩٢٥م. جاب بروك وفرقته العالم من أجل البحث عن " الحقيقة المسرحية" بهدف النهل بكل ما هو كوني. وتبنى مسرحا بدون ديكور وأسماه المجال الفارغ، بغرض تطوير " مخيلة المشاهدين" من أجل خلق علاقة مباشرة مع الجمهور.

(٢) سيرغيفيتش ستانيسلافسكي Sergueievich Stanislavski (١٨٦٣م-١٩٣٨م) كاتب مسرحي وممثل وأستاذ الفن الدرامي روسي من مؤسسي مسرح الفن في موسكو. من مؤلفاته " حياتي في الفن"، " بناء الشخصية" و" تكوين الممثل". تعتمد رؤيته المسرحية على الذاكرة والمعيش الخاص بالممثل وكان هذا الاتجاه في تكوين الممثلين أثر على الفنانين في أوروبا. وفي سنوات الخمسينات تلقف السينمائي لي ستراسبرغ أفكار ستانيسلافسكي للتعليم والتدريب في مؤسسة "Actors Studio " مع المخرج العالمي إليا كازان.

وديناميات المسرح العربي وإضافاته النوعية وانفتاحه على التجارب والتجريب في المسرح الغربي"[1].

ويعد ميدان التجريب المسرحي هو الحقل الذي وقع فيه امتصاص لأراء ما بعد الحداثة من طرف النصوص الدرامية العربية. فالأفكار والممارسات كانت حاضرة بشكل متفاوت من نص إلى أخر ومن بيئة إلى أخرى. ويمكن إجمال تمظهرات بعض الملامح المابعد حداثية في الكتابة الدرامية فيما يلي:

١ - يشتغل النص على العودة إلى الماضي بأساطيره وخرافاته للاحتفاء بالإنسان في تعدديته خارج نمط التعقيل وإيثيقا الحداثة، ويكون منفتحا أكثر على الآخر بتفاعله مع ما هو بعيد عن المركز من المهمشين ومن ثقافة الفولكلور والموروث الشعبي. وفي الرؤية الدرامية المابعد حداثية يتقهقر النص إلى اعتباره عنصر من بين عناصر العملية المسرحية بعدما كان الأساس الذي يبنى عليه العرض المسرحي. يتراجع المؤلف ونصه الدرامي. وتصبح الكتابة الركحية Ecriture du plateau أهم ركائز الدراما الجديدة، " حيث يصبح المسرح في حالة ما قبل اللّغة، حالة تستطيع أن تختار لغتها موسيقى وحركات وإيماءات وكلمات".

ويبرز هنا التوجه البنيوي الذي يجعل من موت المؤلف المسرحي – إذا

---

(١) هدى وصفي، مرجع سابق، ص١١٣.

استعرنا فكرة رولان بارت- هو ثمن ميلاد العناصر الأخرى في المسرح منها بشكل أساسي المخرج والجمهور وما يكتب على الخشبة والمعبر عنه بالكتابة الركحية.

٢ - يرتكز النص على خلخلة اللّغة للتعبير عن تكاثر الوجود والابتهاج الذي ينتج عن إبداع قواعد لعب جديدة، تصويرية، أو فنية أو أي شيء آخر. كما يكون النص هجينا متعدد الشفرات ويحيل إلى منظومة من القصص والحكايات المتنوعة والمتنافرة، مما يوسع من دائرة التأويل والقراءة المتجددة. وحينما تتشظى الذات داخل النص الدرامي فإنها تظهر على الخشبة موزعة عبر أصوات متفرقة وعلامات مبعثرة تحيل إلى فوضى المعاني داخل النص وضبابية الواقع وغياب المرجع. ويعبّر أمبرتو إيكو عن هذا الوضع "بالتزامن المتعدد النبرات وهو ما يميز ما بعد الحداثة التي هي في الأساس يقول إيكو مسألة تكنيك ونبرة، وتأثيرها الرئيس هو الإثارة المزعجة والمبهجة في آن معا".(١)

٣ - سيطرت الصورة على وسائل التواصل بشكل جذري بعد التطور المذهل في التقنيات الرقمية ووسائل السمعي البصري والمعلوماتية، مما جعل المسرح والفنون الأخرى تتثاقف مع هذه

---

(١) ليندا هاتشيون، الحكي، القصص والتاريخ، ضمن كتاب الحداثة وما بعد الحداثة، ص٣٦٠.

الوسائل البصرية الجديدة واستعمالها بوصفها علامات تساهم في بناء العمل المسرحي وتحدث فوضى في الإشارات ما بين بصرية وصوتية على الركح ويخلق طمس لبلاغة التلقي المسرحي المألوفة لدى الجمهور. وأمام سطوة الصورة التي اجتاحت الفضاء البصري للإنسان في واقع الصناعة الثقافية المعاصرة والتي تفنّنت في بناء الفكر والذوق عبر قنوات تكنولوجية بالغة الدقة ومفرطة في وسائل الإشهار الجذابة، حتى أصبحت المعرفة خاضعة للعبة الوسائل السمعية البصرية. تراجع الواقع أمام تضخم التمثيلات المتعددة واهتزت المراجع الصلبة الحاملة للأفكار والمعتقدات لتصورات العالم، وتحول كل شيء إلى عرض متعدد الأبعاد والمعاني، مما جعل المسرح يشتبك مع مختلف هذه الوسائط وينقل الجمهور إلى عالم تخييلي ينافس الواقع في عبثيته ولا معناه.

٤ - تركز مابعد الحداثة على الطبيعة المضطربة للنصية والذاتية وتسعى من خلال ذلك إلى مساءلة الكتابة الدرامية التقليدية والاشتباك مع الأسئلة الجديدة حول النقد والنظرية الأدبية. وقد فتح هذا الجو بابا واسعا أمام المبدعين للتأكيد على ضرورة التجريب في المسرح وسائر الفنون. استفادت الكتابة الدرامية من الإرشادات الخاصة بتقنيتي الصوت والإضاءة وتقنيات الفيديو، والسينما والشرائح الضوئية، كأن يكتب المؤلف المسرحي للمخرج عبارة: " يتم تجسيد المشهد بواسطة الإضاءة فقط".

ونظرا لشيوع مصطلح " المسرح التجريبي" في الأوساط الفنية والنقدية، عرّفه معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية على أنه " المسرح الذي يحاول أن يقدم في مجال الإخراج أو النص الدرامي أو الإضاءة أو الديكور... أسلوبا جديدا يتجاوز الشكل التقليدي لا بقصد تحقيق نجاح تجاري ولكن بغية الوصول إلى الحقيقة الفنية، وعادة ما يتحقق هذا التجاوز عن طريق معارضة الواقع والخروج إلى منطقة الخيال"(١).

ويشير سعد الله ونوس أن الإبداع يأتي في الدرجة الثانية بعد التجريبية لأن هذه الأخيرة لا يمكن أن تكون نوعا من الإبداع العفوي، بل هي عملية قصدية يتأخر فيها الإبداع درجة لتتقدم فيه الحرفية Professionnalisme . وهذا ما يفسر الحساسية المفرطة والروح القلقة التي يتميز بها المبدع تجاه الواقع المتغير بصفة دائمة.

٤ ـ تجربة الكلمة وصراع الألوان في مسرح السيد حافظ :

افتتن السيد حافظ في سن مبكرة بجمال الحرف وسحر الكلمة، ووجد فيهما سر الإبداع والخلق الفني فكانت الكلمات تكتب تحت ضغط حرارة الفكرة وغليان العاطفة ونبض القلب لتستقر على الصفحات البيضاء، قبل أن تحيا من جديد على الخشبة. هذا الاستعداد لخوض التجربة الفنية

---

(١) المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، ماري إلياس وحنان قصاب حسن، مكتبة لبنان، ناشرون، ص١١٨.

المختلفة والتطلّع للحظات الإبداع الأصيلة المنغرسة في الروح. يحتاج إلى متابعة من طرف الموهبة والقلب النابض بالحرية، والنزوع إلى الفضاءات الجمالية البعيدة والمختلفة. وقد أشار السيد حافظ إلى هذا المعنى في أحد حواراته باعتبار التجريب في كليته عملية بحث مستمر مما يجعل الفنان غير مستقر ولا مطمئن على الوضع السائد للفنون، وكان هذا القلق دائم الحضور في نفس الكاتب وانعكس على جل إبداعاته المسرحية والسردية. فلم يكن التجريب محطة واحدة في مسيرته الفنية وإنما يمكن اعتبار حياة السيد حافظ الفنية كلّها محطة في مسار التجريب الفني العربي، وعلى الخصوص الإبداع المسرحي الذي يحتاج إلى فتح صفحاته ومغاليق غرفه لإثراء المعرفة العربية في ميدان الدراما. وفي هذا المجال من غير الممكن تجاوز إبداع هذا الكاتب حينما نؤرخ للتجربة العربية في المسرح والكتابة الدرامية منذ نهاية الستينات ومرحلة السبعينات، التي برز فيها مبدعا ومشاكسا ومشتبكا مع الأساليب التقليدية في الكتابة المسرحية في مصر في ذلك الزمان. ولا يمكن إغفال البصمة الفنية التي خلفتها مسرحية " كبرياء التفاهة في بلاد اللاّمعنى"[١] سنة ١٩٧٠م، والتي كانت صدمة هزت مياه راكدة داخل بيوت كانت هادئة مطمئنة على خشبة أثثها أرسطو وأعلام الدراما اليونانية وكتاب المسرح الحديث.

---

(١) السيد حافظ، صراع الألوان، ص١٩٢.

١ - مسرحية "كبرياء التفاهة في بلاد اللامعنى":

يقدم الكاتب مسرحيته بترتيب كلمات العنوان شدّت انتباه القراء والنقاد والمهتمين بالمسرح حتى أضحى عنوان المسرحية بعد انتشارها نكتة تتردد على خشبة المسرح بين ١٩٧١م و١٩٧٢م (فايز حلاوة مع تحية كاريوكا):

كبرياء التفاهة في بلاد اللآمعنى

التفاهة في بلاد اللآمعنى

في بلاد اللآمعنى

بلاد اللآمعنى

اللآمعنى

معنى

على عتبة المسرحية يشتغل السيد حافظ على الكلمات وسحرها وهو يؤمن بضرورة التجريب في الكلمة لبناء صرح المسرح العربي لأن " الكلمة أصبحت شكلا مسطحا للتعبير عن فراغ وتُعطّل قدرة الاجتهاد لدى الكُتّاب المصريين وإفلاس صفة الإبداع بينهم.. إن الكلمة في حاجة إلى إعادة البراءة بمعنى أن تدخل في صراع بعيدا عن الصورة البلاغية.. بعيدا عن الاستعارات.. بعيدا عن الكنايات والمحسنات البديعية"(١)،

---

(١) السيد حافظ، كبرياء التفاهة في بلاد اللامعنى ودراسات، مركز الوطن العربي رؤيا، القاهرة ٢٠٢٠م، ط١، ص١١.

وعبارة العنوان تدخل في اشتباك وترتيب وإعادة ترتيب وخلخلة للعنوان الرئيس، والذي يوحي بوجود صراع من نوع خاص في المسرحية بين الشخصيات والأشياء والأفكار والمشاعر. وصعوبة النص التجريبي انعكست على خطورة عرض هذه التجربة التي تصدّى لها مثقفون مغامرون ومؤمنون بأن الفن بحث وتَطلُّع إلى المجهول والمختلف. فكان من الطبيعي أن يكون العرض الأول يشوبه التردّد وتتخلل الجمهور مظاهر السخرية والنكت لغياب الذائقة المتفاعلة مع الأعمال الجديدة. كما نقرأ عبارات التعجب من نص المسرحية وشخصياتها في الصفحات الثقافية:

".. بطلا المسرحية مذيع ومكروفون، يشاركهما البطولة أصحاب الأسماء التالية زوجة وإبرة وفانلة.. شاب ومثلثان وفانلة.. شاب ودائرتان وفانلة... ومجموعة أخرى من الآدميين والأشياء، طاب لي كثيرا أن أقرأ أعمالهم في المسرحية ولكن لم أفهم منها شيئا.. مع ذلك أقول إن السيد حافظ موهبة مسرحية، لا ينقصها إلاّ أن تخفف قليلا من إعجابها بالإبر والفانلات والدوائر والمثلثات والمكروفونات"(١).

الغموض والموقف من عناصر المسرحية وأشيائها دليل على أن الكاتب خالف الأعراف المسرحية المتبعة آنذاك، ولكن صوت المسرحية المربك كحجر مُرمى على سطح ماء هادئ يتمظهر في عتبة العنوان المثير

---

(١) نفسه، ٦٣.

والذي اضطرب بدوره وانتهى بعد التفكيك إلى.. المعنى...
بداية العرض في النص توحي باضطراب عناصره التي تتمنع عن الإفصاح عن هويتها وتتعمد الطمس عبر الأشكال والأشياء والكلمات والألوان ليتيه الجمهور في غياب الزمان وفوضى المكان. وكأن الخشبة تكتب حروفا جديدة للوصول إلى بلاغة درامية مختلفة:
" الزمان: أحد أيام العصر الذري الحجري (البرونزي الملامح)- في القرن الفوضوي
المكان : أرض اللامحدود الملوث
: (المسرح مستويان)
المستوى الأول:
في أسفل يمين المسرح تجلس امرأة (تصنع بلوفر) في أسفل يسار المسرح توجد كرة وكأس
المستوى الثاني :
أربع غرف.. الغرفة الأولى (بها شابان.. الشاب الأول يرتدي فانلة بيضاء.. عليها بقعة سوداء كبيرة على صدره وبقعة زرقاء على ظهره.. الشاب الثاني يرتدي فانلة رسم عليها مثلثان الأول على صدره والثاني على ظهره من نفس لون الفانلة)
في الغرفة الثانية (رجل عجوز جالس علق على صدره زجاجة ويسكي.. امرأة عجوز تبدو أنها رفيقة أيامه الساذجة أو ربما هي شيء أخر لكن يطلق عليها هنا الأم.. وقد علقت على صدرها بعض أواني البيت

بحجم صغير جدا وبعض الأثاث بحجم صغير أيضًا..
ويرى طفلا صغيرا علق على صدره ثدي من الجلد يبدو أنه ابنها..
لكن لنقل أنه أخر العنقود ولنطلق عليه الطفل..
يجلس أيضًا شاب وفتاة (خطيب وخطيبته)"(١).

حالة الارتياب تسود المكان والزمان فضلا عن الشخصيات، فليس هناك تحديد وتقديم منطقي لعناصر المسرحية كما يرغب الجمهور أو يُحبّذ المنظرون المختصون في الفن المسرحي. المسرحية تحدث في أحد أيام العصر الذري الحجري، فالزمن مزيج بين القديم الذي يمثل البدايات لعصور البشر في صراعهم مع الطبيعة وخوضهم لمغامراتهم الأولى في بناء المعرفة والتأسيس لأعمدة الحرف وبيت الكلمة. والحديث الذري، زمن التكنولوجيا والتطور في تقنية التواصل. وهو زمن برونزي الملامح ولا يحمل لونا نقيا. يطرح الكاتب في وصفه لزمن المسرحية مقابلة بين مستويين للمعرفة، حالة معرفة قديمة وبدائية وحالة متقدمة ومتطورة تقنيا، وهو الخلل وعدم التوازن الذي يصيب أوضاع المسرحية وشخصياتها وتفاهة معارفهم واهتماماتهم رغم الإشارات التي توحي بوجود مستوى من المعرفة الذي تؤثثه الأشياء: مكروفون، تلفزيون.. والتي تبدو متخلفة عن عالم الأفكار الذي يحاكمه الكاتب في ثنايا المسرحية عبر الحوار العبثي واللاّمعنى الذي يتخلل سلوك

---

(١) نفسه، ص٣٨.

الشخصيات. ويمكن قراءة زمن المسرحية من وجهة أخرى إذ يحيل الحجري إلى الصلابة والذري إلى التفتت والتبعثر، فلا يمكن لهذا الزمن أن يشير إلى واقع حقيقي ثابت وإلى حياة واضحة المعالم، بل العالم هو ميدان للتمزق والفوضى. والمكان في أرض اللاّمحدود الملوّث، وهو ارتياب أخر يسود مكان المسرحية ويُربكها، يُبعثر خيط سيرها ويشوّش على بنائها الدرامي المألوف. يقول أحد النقاد المتخصصين في الكتابة المسرحية: " على الكاتب أن يختار المكان أو الأماكن التي يمكن أن تقع فيها أحداثه بشكل طبيعي وأن يجعلنا لا نشعر بغرابة لوجود الشخصيات في الأمكنة التي اختارها ولا لخروجها ودخولها إلى هذه الأمكنة"(١). لكن كاتب " كبرياء التفاهة.." يختار كل من الغرابة والغير الطبيعي يتحكم في أجزاء المسرحية للتعبير بشكل قوي على تفكك الذات وتبعثرها في الأمكنة اللاّمحدودة والأزمنة الغامضة التي مازالت تبحث عن عنوان. وتعرض الشخصيات بملامح مضطربة لا تستقر على حال وتساهم في قلق المعنى داخل النص. وتحمل الشخصيات من أمامها وظهورها ألوانا وأشكالا، دوائر ومثلثات تزيد من اضطراب المعنى، مما جعل البعض يسأل عن مفاتيح هذه المسرحية للكشف عن عوالمها.

" امرأة عجوز ...أو ربما هي شيء آخر لكن يُطلق عليها هنا الأم...

---

(١) رشاد رشدي، فن كتابة المسرحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الإسكندرية(١٩٩٨)م، ص٤٩.

ويرى طفلا صغيرا علق على صدره ثدي من الجلد يبدو أنه ابنها.. ولكن لنقل أنه آخر العنقود ولنطلق عليه الطفل.."[1]. تقدم المسرحية تعارضا صارخا بين خطاب " المذيع" الذي يبدو أن خيوط العمل تتمركز حوله وبين خطاب الشخصيات الأخرى وبخاصة زوجته التي تشغل مساحة هامة في حوارات المسرحية. ويبدو " المذيع " أنه يعيش حالة اغتراب بشعوره وفكره ولغته التي تصبح غير مفهومة لدى الجميع.

" المذيع: تعرفين أنّني لبست نظارة " سارتر" وتسكّعت بعصا " تشيخوف" وحلقت في العالم " كنيتشه" وغنيت أحلام " دانتي" وأكلت جلد " أسخيلوس".

" المذيع: إنني مازلت في رحم السكون حرفا لم ينضج... لحنا لم يكمل إيقاعه.."

الشخصية مصابة بعدوى روح نيتشوية لا تؤمن بما هو قار ومتناسق ولا بنظام الأفكار السائد، يهتز المعنى عندها تحت تأثير الروح المنفتحة على احتمالات أخرى لما هو كوني وجميل، وترخي بظلالها على البناء الدرامي للمسرحية فتتخلخل الكتابة على الركح لتنتهي بحدث لم يحدث لأنه لم يحترم قواعد الزمن والمكان Temps et espace الذي يبدو أن الفيلسوف الألماني كانط Kant(١٧٢٤م- ١٨٠٤م) أولاهما عناية خاصة بوصفهما من المبادئ الأساسية للمعرفة القبلية الخاصة بالعقل.

---

(١) السيد حافظ، كبرياء التفاهة..، مرجع سابق، ص٣٨.

تثير المسرحية مسألة مركزية هي اللاّتواصل الذي يُسبّبه عالم اللاّمعنى الذي تعيشه الشخصيات:

" الزوجة: تكلم مثلما نتكلم نحن.."

" المذيع: إنني أتحدث بلغتي.."

الزوجة: لنا لغة جميعا ليس لكل إنسان لغة خاصة.."

تَتعزّز ظاهرة اللاّتواصل التي تحيل إلى أزمة عميقة للذات ووضعها الثقافي والاجتماعي بتمركز العمل حول شخصية المذيع الذي يظهر بمظهر الآخر فكريا ونفسيا بالنسبة للشخصيات الأخرى، فيعيش اغترابا وجوديا، كما يتمحور أيضًا حول حدث كرة القدم الذي يتم التأكيد على حدوثها رغم أن الشخصيات عاشت حالة توهم وكانت في النهاية وقائع المباراة ما هي إلا خداع ولعبة ليست بالكرة المستديرة على الميدان المعشوشب الجميل، بل لعبة الخواطر والأفكار والطموحات التي كان ميدانها الذات وهي في حالة اهتزاز وضياع وتبحث عن التوازن والاستقرار:

" الزوجة: عن أي شيء نبحث؟

المذيع: نبحث عن أنفسنا.."

يمكن اعتبار مسرحية " كبرياء التفاهة في بلاد اللاّمعنى" علامة فارقة في الإبداع المسرحي العربي، وصوت من أصوات مابعد الحداثة التي برزت في أشكال التعبير الفنية في تلك الفترة. وهي وثيقة بالغة الأهمية لقراءة واقع الإبداع الفني العربي إنتاجا وتلقيا في بداية السبعينات والتي

يبدو أنها فترة تُنبئ بتحولات عميقة في فلسفة الفن والثقافة والفكر في البيئة العربية.

وتبقى سنة ١٩٧٠م علامة على اللاّمعنى في تاريخ المسرح العربي لسبب بسيط هو تجاوز بعض المثقفين العرب " كبرياء التفاهة.." حين التأريخ أو التنظير للفن والمسرح في وطننا العربي.

٢ - مسرحية قصيرة جدا جدا " وطن " :

يُخصّص الكاتب للوطن هذه المساحة الفنية الضيقة وفي بضعة أسطر ليعرض الأفكار والمشاعر والأوضاع المضطربة وهي في تضارب وصراع. ضيق الفضاء في مقابل تكثيف العناصر والشخصيات وزخم الأحداث يُسبب الاحتكاك والتصادم فيتحول النص في بنيته إلى سجن تغيب فيه المساحات الفارغة والفضاءات الممتدة التي تعطي للحرف والكلمة الحرية في الانتشار والتمدد وقول الأشياء. النادل محاصر من طرف الكراسي والطاولات والأشخاص وعنقه مُطوّقة بربطة عنق وهو في حركة دائمة في خدمة محيطه الضيق والحبال تشده من كل جانب:

" يفتح الستار ... يجلس مجموعة من الرجال في المقهى يشربون القهوة والشاي... والشيشة..

يدخل الجرسون وينحني أمام كل مائدة..

نلاحظ أن الجرسون مربوط من عنقه كالكلب، وبه حبال تشده كل مائدة اتجاهها..

بالتناوب يحمل لهذه ماء ولأخرى شاي ولأخرى
شيشة وأخرى مثلجات..
تزداد سرعة الطلبات وكل طلب يشده حتى يسقط على الأرض من الإعياء.. يخلع الطوق من عنقه ويلقي الحبال التي تشده..
يهجم عليه الجميع ويلقنونه ضربا..(١)
يضعون الطوق في عنقه مرة أخرى.. وينصرفون..
يسقط على المسرح.
قفص خشبي يسجن الرجل..
كتب عليه: " الوطن".. ستار
يحيل ضيق المساحة النصية في هذه " المسرحية القصيرة جدا جدا" إلى حالة الوطن الذي يغيب فيه الهواء الطلق ليجعل الأفكار تتنفس والفضاء الواسع ليسمح للمواقف بالتعبير عن نفسها. يجعل الكاتب من المكان المتمثل في المقهى ميدان مكثف بالرموز والدلالات التي تحيل إلى الأفكار والقوى السياسية والاجتماعية وهي لا تسعف الفرد المواطن بالحصول على مساحة للعيش الكريم بل تثقل كاهله بالقهر والظلم. وشخصية النادل تعطي صورة أخرى متمثلة في المثقف المنضبط الذي يحاول أداء واجبه نحو محيطه ووطنه.
" يدخل الجرسون وينحني أمام كل مائدة.."

---

(١) صراع الألوان، ص٤٦.

وحين يعلن مواقفه تجاه الانحراف والخلل في سير الأوضاع، ويخلع الطوق ويرمي بالحبال يجد معارضة شديدة من طرف الوسط القريب منه، المجال الثقافي والفني، ولكن الأزمة تتجاوز الدائرة الفنية إلى حالة أوسع عبَّر عنها الكاتب بالقفص المكتوب عليه عبارة " الوطن".

يغيب الحوار في هذه المسرحية مع أنه يُعدّ ركن أساس في العمل المسرحي، ويتحول العمل إلى إبراز حالة وموقف عبر الحركة والأشياء الفاعلة في النص والتي أعطت للمسرحية حيويتها، المقهى، المائدة، الحبال، الطوق، القفص الخشبي والقهوة، الشاي والشيشة. كان المكان يعجّ بهذه الأشياء التي جعلها الكاتب تتفاعل وتتحاور بالرموز والدلالات دون أن ينطق الأشخاص بأي كلمة.

٣- مسرحية" مواطن":

المواطن هو الهاجس الرئيس لدى الكاتب والذي خصّص له المساحة الواسعة في فضاء إبداعه، المواطن دائما في رحلة بحث عن شخصيته، عن الحب والعدل والعيش الشريف، وعن الفكرة النقية المضيئة التي تملأ الروح غبطة بجمال الكون، هذه الشخصية التي تتبعثر معانيها في النص الدرامي منبئة عن التشتت والضياع وغياب مواصفات وطن يُلملم شتات المواطن ويعطيه اسما ومعنى. في مسرحية " مواطن" تغيب الشخصيات بمواصفاتها التامة على الخشبة، وتظهر يمينا مجموعة كبيرة من الشفاه يعبّر الكاتب عن كثرتها ب" مائة شفاه"، ويسارا كتابة

على الجدران وفي الخلفية قفازات حريمي وأصوات رجال ونساء: "الحب.. الحب..". ومرة أخرى ينزاح النص إلى الرمز والعبثية ويتمرد على الأعراف الدرامية حيث يغيب الفعل المسرحي المرتكز على الحدث وتطوره عبر أوضاع الشخصيات كلاما وانفعالا، ويقدم مشهد فني يحركه الضوء على الخشبة موزعا أدوار الأصوات على الشفايف والصور على الجدران والقفازات. المشهد مُكثّف بالدلالات والمعاني التي تُعرض في أشكال اللاّمعقول للتعبير عن المعقول، صور الأوتوغرافات تحيل إلى بيئة فنية ذات ثراء أو سياسية تملك القوة والسلطة، والشفايف هي بقية الناس العاديين المستضعفين وقد صورهم الكاتب على الخشبة في صورة شفايف لأنهم لا يملكون إلا الكلمات للتعبير عن وضعهم أما الفعل فهو بأيدي من هم خلف جدران خشبة المسرح، والقفازات الحريمي تعطي الوجه الناعم لهذه القوى المتسلطة والتي تحبس الوطن لصالح أهدافها ونزواتها، وهي تحمل قفازات لتضليل الناس وإبعادهم عن الحقيقة. في بيئة القفازات الحريمي يُبرز الكاتب صوت يتمرد على السائد ويكشف اللّعبة القذرة لأصحاب المال والنفوذ:

" أرجوك لا تلمس يدي ويدك ملوثة بالرشوة وغسيل الأموال والخيانة.."

ومن الشفايف يظهر صوت ينعي الوطن والمواطن معا أمام طغيان بيئة الفساد والتخلف :

" الوطن غائب والمواطن فعل ماضي معتل.."
يغيب الوطن بغياب الحب والأخلاق لدى الناس وانتشار الظلم والفساد، فيشعر المواطن بالجفاء وعدم الوفاء والغربة. الوطن موطنه القلب قبل أن يكون حالة مادية في الخارج وبغيابه يصبح المواطن معتل غير قادر على الفعل لأنه أصبح من الماضي. والكاتب يُربك اللّغة وقوانينها للتعبير عن الخلل في الواقع العربي، فليس هناك فعل ماضي معتل ولكن المواطن فعل ماضي معتل..

يواصل الضوء ممارسة الفعل داخل المسرحية ويقف على ما كُتب على الجدران:

" سجل أن الله أرسل لمصر ثلاثة أنبياء: يوسف وموسى وعيسى.. ولكن المصريين لم يستجيبوا لهم."

هي إشارة من التاريخ لقراءة الواقع، فبقعة الضوء على الأتوجراف تحفز المتلقي إلى الرجوع إلى التاريخ لفقه الواقع والكشف عن معوقات نهوضه وتطوره. فالأنبياء الذين مرّوا على هذا الوطن هم رمز العدل والأخلاق والرقي الإنساني. فلماذا يبتعد الوطن على هذا الطريق ويتبع الطرق حتى يتيه في فضاء الغياب. وفي نهاية المسرحية لا يترك الكاتب هذه العلامات المتعددة من أصوات وأضواء وحروف مكتوبة التي تلبس المشهد بلباس الضياع، ويظهر صوت من القفازات يتمرد على السائد منبئا بأمل التغيير:

" لا تضع يدك في يد من خانك مرة أو باع لك الوهم، أو جلدك، أو...

ومضى.. ومضى.. ومضى.."[1] .

٣/ مسرحية قصيرة جدا "الخروج من دورة مياه":

زمن هذه المسرحية يتحدّد في دقيقتين، يريد الكاتب أن تكون ومضة مكثفة بالمعاني والدلالات لتقول شيئا. والمكان دورة مياه وهو مكان لرمي الفضلات وللتطهر أيضًا من آثار خارج هذا المكان. في غرفة الحمام يقوم رجل بفعل بيولوجي طبيعي ولكن الغير طبيعي أن تتحول اللّغة إلى حالة بيولوجية فيزيائية تحت ظلال المكان لتحاكم اللّغة في الخارج، لغة لم تعد تحمل معنى الإنسان حتى يكتشف نفسه ويحقق وجوده:

" رجل في داخل غرفة الحمام: يا سقف الأحداث ولسان الغثاثة.

(يتبول) لم يعد الحديث والتبرير مركبتنا

لم يعد الشرح وسيلة

لأن الغباء الشرس في بلازما الدم

في هيموجلوبين وموطن النخاع الأذكى في الإنسان"[2].

رجل آخر في الحمام ليس لديه مواصفات خاصة كسابقه، إنه علامة المواطن الذي يتحرك على الأرض ويتكلم لغة أهل"التحت"، لا يبدو أنه يحاور أحدا بل كلاهما يكلّم شخصا ما. يخلق الكاتب وضعية ما بعد

---

(١) صراع الألوان، ص٤٦.

(٢) صراع الألوان، ص٦٠.

درامية في هذا المشهد يغيب فيها الحوار المباشر بين الأشخاص مع أن الشخصيات تتكلم بلغة ضد اللّغة، أو إصلاح عطب طال بناء اللّغة سبَّبه الاستعمال الطاغي لقوى الشر في المجتمع، وتربَّت الكلمات في غرف الإعلام الفاسد فصارت خادمة لإيديولوجيا أصحاب القوة والتسلط.

" رجل في داخل الحمام:

(يتبول) عصر الإنسان يهوي من الهاوية

الهيبيز لغة مقاومة وقتية

والحل أن يبحث الإنسان

عن الإنسان..

شجرة جمبيز، حنظل

عند موقف أوتوبيس

عند دورة مياه

وطني لم يعد لنا سوى منزل الإبداع

غنوة حروفها ضائعة عن البشر"

إنها فجوة المعنى التي تسعى الإيديولوجيا إلى إخفائها ويسعى الحدث الدرامي إلى كشفها، وهي "في عواملها وتقلباتها صورة لوعينا ووعينا الذاتي.. الفجوة أيضًا هي الموقع الخاص بقصتنا الفردية التي يمثل جزء منها سيرتنا النوعية، وجزء آخر الأحداث في الإيديولوجيا". المسرحية تبحث عن المعنى الغائب الذي لا يمكن العثور عليه في ظواهر احتجاجية مؤقتة، وإن كانت (الهيبيز) أسّست لعلامات جديدة للتواصل ومعارضة

النظام المعرفي السائد. المعنى موجود عند الناس في أمكنتهم العادية وقصصهم الصغرى التي ينبغي أن تصمد وتواجه " الحكايات الكبرى" – على حد تعبير ليوتار- التي سَمّمت اللّغة وأنتجت إنسانا فاسدا ومُتسلّطا. "إن الناس يجب أن يحفظوا ويصونوا القدرة على ابتكار قصص جديدة لعصرنا طالما أن القصص الحالية ليست بالية فحسب، بل مملوكة للسلطة أيضًا، لذلك فهي توَلّد الجنون والعنف بدل العقل..".

إن الحدث الدرامي الذي تم بناؤه من دورة المياه كمنطلق من خلال المواقع المتصارعة، العالم والذات والمجتمع تخلق حالة اللاّمعنى كمُحفّز للفعل المسرحي. وبوجود الذات في دورة المياه موضع الفعل البيولوجي الأصيل في الطبيعة البشرية، يطرح الكاتب مقابلة غاية في الغرابة بين الطبيعة التي ترجع إلى الطفولة البشرية وهي شفافة وطاهرة، وبين الثقافة الملوّثة بفعل التاريخ البشري. مشهد دورة المياه دعوة لتطهير اللّغة والعودة إلى الإنسان. العودة إلى الطفل والبراءة هو ما يفعله الكاتب الدرامي لمساعدة الجمهور على كتابة أيامه وساعاته من جديد.

يقول الكاتب والمُنظّر المسرحي الإنجليزي " إدوارد بوند" Edward Bond: " ليس سهلا على الكُتاب المعاصرين أن يُضمّنوا في أساطيرهم وقصصهم أشياء لتعليم الخبرة الحياتية والأخلاق بطريقة كانت تجب وتلاءم المجتمع المستقر الآمن، إذ لم يعد أسلوب حكي القصة والاستخدام المعياري للّغة يحتوي على التفسير الكامن بداخلها. ونحن

مازلنا جزءا من مجتمعاتنا المؤسَسيّة المعاصرة، فإن حياتنا أصبحت خالية من المعنى، ولذلك أصبحت القصص التي تدور حولها هي الأخرى خالية من المعنى ولا تستطيع القصص أن تقدم تفسيرات بذاتها... كما لم يعد الكاتب الدرامي يستطيع أن يواجه الجمهور بالحقيقة من خلال حكايته للقصة. لقد صار التفسير مُزيَّفا من خلال المجتمع.. لقد أوذيت لغتنا حين دخلت إلى هذا المجتمع(الرأسمالي) مثلما أوذيت الفضيلة. وهذا يعني أن سلامة ونقاء أخلاقنا عرضة للخطر ولن تستطيع لغة التقنية الخاصة بعلوم السياسة والاجتماع أن تحل المشكلة، لأنه برغم قدرتها على تحليل الحقيقة المجردة فإنها لن تستطيع إعادة صورة الحقيقة على خشبة المسرح.. ببساطة هي أننا يجب أن نعيد كتابة الحس الإنساني وذلك أشبه بطفل يحاول أن ينطق بلغة جديدة"(١).

يستغيث رجل دورة المياه ببيت الإبداع لإنقاذ الحروف من الضياع وبناء الكلمة الطاهرة الحُرّة. في الخارج توجد النار التي تحرق الشجرة الطيبة وتحاصر الفضيلة، والأرض تنبت الشجرة الخبيثة والكلمات المشبوهة، مثل قصر الثقافة الذي تحوّلت فيه الحروف إلى سخافة، وينتهي المشهد بدفع الإنسان إلى الخروج من جنته..

---

(١) ديفيد بريتش، لغة الدراما النظرية النقدية والتطبيق، ت/ ربيع مفتاح، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة(٢٠٠٥م)، ط١، ص٣٥.

الخاتمـــة:

في إشارة إلى التميز والخصوصية الفنية لكل مبدع، يدعو "ليوتار" إلى إنقاذ "شرف الاسم" Nom propre وهو أهمية حالات التَفرُّد التي تتمتع بها الأعمال الخاصة لكل مبدع، ولكل عمل مشروع خارج هيمنة المشاريع ذات الطابع الكوني التي تسيطر وتوجه كل فعل فكري أو فني. وفي هذا السياق يمكن اعتبار إبداع السيد حافظ الفني والمسرحي دفاعا عن الحالة الإبداعية الخاصة، والتي تعرّضت لآلة الطمس والإبعاد والإهمال والنسيان من المثقفين والفنانين والمسئولين في فترة من الزمن. لكن النصوص تغيب وتسكن ويخفُت صوتها في سياقات ثقافية واجتماعية معينة، لتحيا من جديد على إثر متلقين جدد، ويعاد التاريخ الفني من جديد قراءة ونقدا. كانت نصوص السيد حافظ في غالبها منفلتة عن السياق الفني العام في بداية السبعينات، فعانت من الاغتراب والنسيان والرفض وكثيرا من الجهل بخصوصية التجربة الفنية وروح الخلق والإبداع. النصوص المسرحية الحافظية قاومت الواقع الفني المرتكز على الحداثة في دعوتها إلى النظام واحترام الأعراف الفنية والرغبة في الوحدة والهوية والأمن. وبتعبير ليوتار " يلزم إدخال الفنانين والكُتّاب إلى حضن الجماعة". لذلك اشتغلت النصوص على التجريب في الشّكل واعتماد لغة جديدة وكلمات تمتد أصولها من المعيش اليومي ومعاناة المواطن العادي لتُحلّق بمعانيها في أجواء القضايا المصيرية ومصارعة الأفكار الأكثر تعقيدا حول والوجود والمصير. لعبة

الكلمات والمعاني التي تصل إلى حدّ العبث واللامعقول في النص أو العلامات البصرية والصوتية التي يشتغل عليها الكاتب على الخشبة، ما هي إلاّ احتجاج على التناسق والتوازن المزعوم في الخارج. وكانت السخرية والتكرار والتعرية والمزج بين الأساليب المختلفة هي عناصر تَشَكُّل النص وتحوُّله إلى فضاء تنمو فيه موجهات غير تقليدية، ومنها ما يتواءم مع السياق الذي سارت عليه فاعلية مابعد الحداثة. الكاتب يجعل للتفاهة كبرياء وللاّمعنى موطن وبلاد، وفي دورة المياه تتطهّر اللّغة من دنس استعمال الخارج، وتغرق النصوص في الانتظار الأسطوري وتتحول الأحلام إلى أوهام. وحين يُحتكر الصواب في مكان واحد ووحيد تتحول الأماكن الأخرى إلى باطل وزيف رغم واقعيتها لأن المعرفة تحوَّلت إلى إرادة متمركزة في أيدي السلطة. يُكرّر الكاتب هذا النوع من العبث في مسرحياته ويُوظّف الحكاية المقدسة البعيدة عن الواقع والحقيقة لتكون جوابا على التناقض الصارخ الذي يعيشه المواطن البسيط. في مسرحية " القبض على ثائر التحرير" يشتغل النص على نسف الزيف بواسطة سيزيف:

الثائر : إني أبحث عن الصواب

الضابط : نحن الصواب والحقيقة.. ماذا كنت تعمل أكرر السؤال؟

الثائر : كنت في عصر الزيف أسطورة

الضابط : أي أسطورة يا ابن الكلب..

الثائر : أسطورة سيزيف

الضابط : من سيزيف هذا؟

الثائر : تبين الآن أنك لا تقرأ.. لا تعرف

الضابط : من هو سيزيف أجب

الثائر : هو الإلحاح، هو الرغبة في التمرد، هو التكرار لعبة المواليد من نفس الفصيلة، هو السذاجة والبلاهة والحياة الراكدة، صدقني هو عالمنا الثالث.

يتساءل فلاسفة الفن عن جدوى رسم تفاحة وهي موجودة في الطبيعة، ما هو الحافز إلى نقل الكلمة والفعل من عالمهما الأصلي الواقعي إلى عالم تخييلي على خشبة المسرح. وربما يقودنا التساؤل إلى الأصل الأنطولوجي للممارسة الفنية، حيث برزت حاجة الإنسان إلى التواصل مع القوى الميتافيزيقية بسبب تركيبته التي تحوي جزءا غامضا يسمى " الروح" المرتبطة بكل ما هو لانهائي. وهذا هو سر الأعمال الفنية المعجزة التي خلفها الإنسان عبر التاريخ. يُفضّل هيجل المنجز الفني المحاكي للطبيعة عمّا هو موجود في الطبيعة بسبب أن الفن من خلق الروح المرتبطة بالمطلق. إن صيرورة الإبداع في الفن والأدب " يقول ج. شتاينر" هي ذات أبعاد ميتافيزيقية.حين نريد تمثيل الطبيعة الإنسانية في انتصاراتها وهزائمها أو في نوازعها وأمراضها، فإن الخيال لا يكفي ولكن المبدع يستدعي ما في السماء لترتيب الأوضاع وزرع الحياة في الكلمات والأفعال. إنها الروح التي تسكن الكلمة، الفكرة والشعور والتي لازمت الفعل الإبداعي للسيد حافظ الباحث عن الجمال الكامن في الطبيعة

والإنسان والكاشف عن توترات علاقتنا مع التاريخ والمجتمع والحياة. فهو يستدعي الأرواح إلى خشبة المسرح ليكتب الإنسان من جديد، منهم أبو ذر الغفاري، الحاكم بأمر الله وسيزيف.

الكتابة الدرامية للسيد حافظ تمتح من عوالم الفلسفة وعلم الجمال. ويظهر في النص المسرحي طغيان التأمل والتدبُّر الفكري في عالم الإنسان الغريب واستثمار الجمال المتمركز في شتى الفنون والصور. كل هذا يجد مكانه على خشبة المسرح بالتوسل بالعلامات المناسبة، حوار الشخصيات، تعدد الأصوات وصراع الألوان.

مراجع الدراسة:

١ - السيد حافظ:

صراع الألوان مجموعة مسرحيات قصيرة جدا جدا، مركز الوطن العربي رؤيا، القاهرة(٢٠١٧م).

كبرياء التفاهة في بلاد اللآمعنى، ومسرحيات أخرى ودراسات، مركز الوطن العربي رؤيا، القاهرة(٢٠٢٠م).

٢ - إيهاب حسن، سؤال مابعد الحداثة، ترجمة: بدر الدين مصطفى أحمد، مؤسسة مؤمنون بلا حدود، الرباط(المغرب٢٠١٦م).

٣ - أليكس كالينيكوس، مابعد الحداثة هل هي بالفعل عصر جديد؟ ت/ السباعي، دفاتر فلسفية، دار توبقال، المغرب(٢٠٠٧م).

٤ - بيتر بروكر، الحداثة وما بعد الحداثة، ت/ عبد الوهاب علوب، منشورات المجمع الثقافي، أبوظبي(١٩٩٥م).

٥ - ديفيد بريتش، لغة الدراما النظرية النقدية والتطبيق، ت/ ربيع مفتاح، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة(٢٠٠٥م).

٦ - رشاد رشدي، فن الكتابة المسرحية، الهيئة المصرية العامة المصرية العامة للكتاب الإسكندرية(١٩٩٨م).

٧ - عبد الوهاب المسيري وفتحي التريكي، الحداثة ومابعد الحداثة، دار الوعي للنشر والتوزيع، الجزائر(٢٠١٢م).

٨ - فريديريك نيتشه، مولد التراجيديا، ت/ شاهر حسين عبيد، دار

الحوار للنشر والتوزيع، سوريا (٢٠٠٨م).
٩ - يورغن هابرماس، القول الفلسفي للحداثة، ت/ فاطمة الجيوشي، منشورات وزارة الثقافة، دمشق(١٩٩٥م).

مقالات:

- أحمد بلخيري، مسرح مابعد الدراما النحت والتطبيق، مجلة الكلمة(إلكترونية مسجلة في لندن)، ع٧٥، ٢٠١٣م.
- شاكر عبد العظيم، ملامح مابعد الحداثة في النص المسرحي العراقي، مؤسسة نور للثقافة والإعلام، العراق(٢٠١٠م) http:www.alnour.se.
- محمود نسيم، المسرح العربي والبحث عن الشكل، مجلة فصول، مج١٤، ع١، القاهرة(١٩٩٥م).
- هدى وصفي، التجريب في المسرح المصري، مجلة فصول، مج ١٤، ع١، القاهرة(١٩٩٥م).
- Caroline Lafaye. Esthétique de la postmodernité. Centre.normes. société. phylosophies http:nosophi.univ-paris1.fr
- Helene Jack. Le théâtre postmoderne. Revue de théâtre. Erudit université de Montréal. Québec (2003).

سيرةذاتية

د . مصطفى بوخال

أستاذ بمعهد اللغة والأدب العربي

جامعة بتيبازة/ الجزائر

- **من مواليد ٠٨/٠٦/١٩٦٦م بالعين صفراء/ ولاية النعامة.**
- **تحصل على الليسانس في العلوم الدقيقة سنة ١٩٩٠م من المدرسة العليا للأساتذة بسعيدة واشتغل بذلك أستاذا ثانويا لمادة العلوم الفيزيائية.**
- **ثم واصل دراسته الجامعية في قسم اللغة العربية بجامعة مولاي الطاهر بسعيدة حيث تحصل على شهادة الليسانس في الأدب العربي سنة ٢٠٠٦م.**
- **وتابع دراساته لما بعد التدرج في جامعة تلمسان ونال شهادة الماجيستير في الأدب الشعبي المقارن سنة٢٠١١م.**
- **ثم نال درجة الدكتوراه من نفس الجامعة في جوان ٢٠١٥م بعد مناقشة أطروحة بعنوان " تأويل الحيوان في الحكاية العربية والفرنسية – دراسة مقارنة-".**
- **له دراسة ضمن كتاب جماعي موسوم" تمثيل العالم حفريات في الأدب الروائي للسيد حافظ".**

له مقالات وطنية ودولية منها:

- منطق الحيوان قراءة في الخرافة العربية. مجلة الإنسان والمجتمع/ ج. تلمسان.
- الحيوان في التفكير الأسطوري العربي. مجلة جيل للعلوم الإنسانية/ جامعة البليدة.
- الخرافة والرمز. مقاربة مقارنة لخرافة الحيوان العربية والفرنسية. مجلة متون جامعة سعيدة.

أدبيات التجريب التاريخى
في مسرحية "يوسف بن تاشفين" للسيد حافظ

د. فاطمة قسول

أستاذه محاضرة قسم (أ)

جامعة علي لونيسي ـ البليدة (٢)

إنّ النص المسرحي المعاصر اليوم، وهو يعيد استثمار التراث على اختلاف أنماطه في إنتاجه لدلالاته، يقدّم توظيفات مختلفة الفهم والقصد،في كونه يختار كيفيّة محدّدة في القول والتركيب وإنتاج التخييل، باعتباره "نوعا من الأدب المعد للتمثيل، أي أن يتقمص ممثلون أشخاص النص ...، وهذا ما يميز النصوص الدرامية عن غيرها من النصوص الشعرية والسردية، قابليتها للتمثيل والتقديم للجمهور، من خلال عرض مسرحي تتعدد عناصره"[١]، وباعتباره أيضًا نصا تجريبيا، يهدف بشكل أساسي إلى تقديم صورة مخالفة للسائد والمعروف للكتابة المسرحية، وطريقة عرضها وبنيتها وفصولها التي تجاوزت فيها الأعراف والتقاليد والقوانين، التي آلت إلى الجمود والركود، و تقدمت

---

(١) عبد القادر القط، من فنون الأدب (المسرحية) ، دار النهضة العربية للطباعة و النشر ، بيروت، د/ط، ١٩٧٨، ص: ١١

بصورة مخالفة فيها الكثير من البعد الثقافي والفكري، والتجديد في الصياغات والطرح والرؤى .

وعن أنماط التراث التي لها حضور مكثف في النص المسرحي نجد التراث التاريخي، حيث تبنت العديد من الأعمال المسرحية لتشكيل مبناها الحكائي على التاريخ ، فتقتات منه، وتضيف عليه، وتختزل منه، وتتصرف فيه، فالكاتب المسرحي قد " شعر بمدى ثراء التراث، بما فيه من معطيات من الممكن أنْ تمنح عمله الإبداعي طاقات، ودلالات تعبيرية لا حصر لها، لأنّ معطيات التاريخ لها كثير من التقديس والتبجيل في نفوس الأمة، والكاتب المسرحي عندما يقوم بتوظيف التراث، يقوم في الوقت نفسه بإثارة وجدان الأمة، لما للتراث من حضور حي و دائم في وجدانها"(١)، وعن هذا الاقتراب توّلدت رؤية أكثر رحابة لطبيعة العودة إلى التاريخ، طبيعة اقتضتها ضرورات الحاضر المتطوّر، والمتسّم بالتركيب والتمازج، كما تطلّبته الحساسيّة الفنيّة الجديدة، والتي اتسمت بالحيويّة الذاتيّة.

والسيد حافظ في مسرحيته "يوسف بن تاشفين"، كغيره من الكتاب المسرحيين قد أدرك أهمية توظيف التاريخ في بناء تجربته المسرحية، وذلك من خلال اتكاء نصه على هذه المادة، الّتي من شأنها خلق أزمة

---

(١) سيد علي إسماعيل، أثر التراث العربي في المسرح المعاصر. دار قباء للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة ، مصر،د/ط، ٢٠٠٠ ص: ٤٠.

تقوم على فسخ أوهام القراءة، لتقود القارئ إلى القراءة المتعالية الّتي تزعم احتواء مجموع علامات النص، وفي إطار الإشكاليّة المطروحة للبلاغة الجديدة الّتي تقارب النّص باعتباره مادّة علائقيّة، تهب نفسها لموقع القراءة، سنسعى لفحص الاشتغال الباطني لأثر تفاعل نصه المسرحي "يوسف بن تاشفين" مع التاريخ، الذي عالج في ظله موضوع وضعية المسرح المعاصر في مصر والوطن العربي، والذي جسده ضمن إطار مسرحي ذي أفق واسع للاختيار والتجريب.

١- التجريب المسرحى:

كما هو معلوم لدى العام والخاص، أنّ مصطلح التجريب استخدم في بداياته علميا، قبل أن يصبح جزءا لا يتجزأ من مجال الأدب، وأول من استخدمه تشارلز داروين (Charles Robert Darwin) في منتصف القرن التاسع عشر، من خلال نظريته التحول، كما استخدمه نظيره كلود بيرنار(Bernard Claude) في دراسته حول الطب التجريبي، ومع نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، اتسعت مجالات استخدامه، "فظهر في الفنون أولا، وخاصة في الرسم والنحت، بعد أن تلاشت آخر المدارس الجمالية، التي تفرض قواعد ثابتة، وبعد أن تأثرت الحركة الفنية بالتطور التقني الهائل في القرن العشرين، كانت الرغبة في تطوير العملية المسرحية جذريا، خاصة وأن التجريب تزامن مع ظهور الإخراج كوظيفة مستقلة، ومع رغبة المخرجين في تطوير البحث المسرحي

بمعزل عن التقاليد والأعراف الجامدة، وبعيدا عن الربح المادي، وبهذا المنحنى يعتبر المسرح التجريبي Théâtre Expérimental عكس المسرح التقليدي وعكس المسرح التجاري"(١)، فالتجريب وفق ذلك مصطلح طرق كل المجالات، والتبس بها ولبس لبوسها، مادامت تخالف السائد والمعروف، وتجنح للتغيير والتجديد، "باعتباره آلية تطبيقية تعكس تصورا معينا للحداثة، فهو مغامرة إبداعية في مجال الفنون والآداب، يرتاد مناطق بكرا غير مأهولة، عن طريق استخدام أدوات جديدة"(٢) ، وعن المسرح التجريبي فقد استخدم هذا المصطلح أول مرة في مارس ١٨٩٤م، عندما رأت صحيفة فرنسية أن مسرح أندريه أنطوان(André Antoine) الحر، سيكون مسرحا تجريبيا مستقبلا(٣)، ويقصد بالمسرح التجريبي، "البحث عن قالب مسرحي جديد، يغاير القالب الغربي، برفض العلبة الإيطالية، واستهجان فعل الاستنبات، والاقتباس والتقليد على حد سواء، وأكثر من هذا فالتجريب هو الثورة على المسرح الأرسطي، بكل مقوماته الفنية والجمالية والدرامية، بالانسلاخ عن ثوابت المسرح الغربي المرتبط بالبناية المغلقة،

---

(١) العلجة هذلي، التجريب في النص المسرحي الجزائري، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه علوم في الأدب العربي، إشراف: العمري بوطابع، جامعة محمد بوضياف ،المسيلة، ٢٠١٦/٢٠١٧م، ص:١٠

(٢) المرجع نفسه ، ص:١٢

(٣) ينظر: الفريد فرج، أضواء المسرح العربي، دار الهلال، د/ط، د،ت،ص:١٩٢

والوحدات الثلاث، مع البحث عن آليات مسرحية جديدة على مستوى الكتابة، والتشخيص، والسينوغرافيا، والإخراج، والاعتماد على فلسفة أو رؤية جديدة في مجال المسرح والدراما"(١)، أما عن الحاجة التي جعلت المسرح يتكئ على التجريب، فيرجع إلى رغبة الجمهور الخروج من إطار المسرح الواقعي الممل، والسعي نحو تحريك مشاعرهم ووجدانهم، أي " تقديم صورة فنية صادقة لا تهتم بالشكل، لكنها تهتم بالداخل، أي بالمشاعر وهو ما أطلق عليه الصدق الفني "(٢)، وعن مدى تحقق فاعلية التجريب في المسرح، فإنه يتم في إطار مستويين اثنين: المستوى الجمالي والذي يعنى بإيجاد صورة تعبيرية فنية للمسرحية، تخالف السائد من الأنماط التي أمست عاجزة عن استيعاب تجارب الحياة ومتغيراتها، وذلك في إطار جمالي قادر على الوقوف على الإشكال القائم بين التجربة المسرحية والتجربة الحياتية، والمستوى المعرفي، والذي يتجلى في كون أن التجريب له علاقة وثيقة بالمجتمع، حيث يعمل على عكس الشعور العام بحتمية التغيير في إطار جمالي(٣).

ولا يسعنا في هذا المقام الحديث عن تاريخ التجريب في المسرح

---

(١) جميل حمداوي، توظيف التراث في المسرح العربي، دار الريف للطبع والنشر الالكتروني،الناظور- تطوان،المملكة المغربية، ط/٢٠١٩،١،ص:١٧

(٢) عبد الله حسن الغيث، المسرح التجريبي والسينوغرافيا، مجلة العلوم والتقانة، مجلد ١٢ ،جامعة السودان للعلوم والتيكنولوجيا، ،ع/٢٠١٢،٢،ص:١٦٧

(٣) ينظر: العلجة هذلي، التجريب في النص المسرحي الجزائري، ص:١٣

الغربي والعربي، والذي لا محالة قد لعب دورا مهما في تطويرهما، وفي تمكينهما "من الاقتراب من التجربة الإنسانية المتغيرة عبر العصور، وهي من البديهيات التي يعرفها كل مهتم بواقع الظاهرة المسرحية وتطورها"(١)، كما لا يسعنا المقام أيضًا الحديث عن مراحل هذا التطور، إلا أننا ومن المؤكد بأن المسرح التجريبي كان ولا يزال يرمي إلى مخالفة السائد والمكرر على مستوى المضامين، والأفكار، والتعابير، والأداء، والقوالب الشكلية النمطية...، وكل ذلك لأجل تحقيق فرجة الإدهاش و استفزاز المشاعر، باختصار وكما يقال التجريب هو المسرح والمسرح هو التجريب.

٢ - التجريب التاريخى في المسرح العربى:

لا يزال التجريب في المسرح العربي إلى غاية يومنا هذا، العنصر الفعال والجوهري، حيث شهد انتقالات جوهرية، "من خلال بلورة هذا المفهوم على صعيد البنى الفكرية، والتطبيقيه لجملة من الانتاجات المسرحية، التي قدر لها أن تكون أنموذجا متفردا، من حيث الصياغة التجريبية والبحث عن الدلالات المعرفية، التي يلزم المخرج بتقديم اشتغالات فاعلة على المستوى الشكلي والمضاميني، لاسيما وأن صور

---

(١) صبري حافظ، التجريب والمسرح، دراسات ومشاهدات في المسرح الإنجليزي المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د/ط، ١٩٨٤، ص: ٨/٧

التجريـب، كانـت تأخـذ موديات تحديثيـة واسعة" [1].

وبحديثنا عن التجريب في المسرح العربي التجريبي، فلقد نزع في بداياته نحو التأصيل من جهة والتأسيس من جهة أخرى، بمعنى أنه " لم يجد قالبا مسرحيا يثور عليه، كما فعل المسرح البريختي الذي ثار على المسرح الأرسطي، بل وجد الساحة فارغة، لذا انطلق في تأسيس الفعل المسرحي العربي اعتمادا على الموروث المتنوع، وضمن رؤية فلسفية جديدة، تقوم على الجمع بين الأصالة والمعاصرة، والحفاظ على الهوية، وتشغيل التناص الدرامي بمفارقاته ومستنسخاته الحاضرة والغائبة، مع الاستفادة من التقنيات الغربية، وخاصة المسرح الملحمي البريختي بصفة خاصة"[2]، وهكذا تكشفت صورة المسرح التجريبي العربي، الذي اتخذ من موروثه لبنة تستوعب خصوصيته، فتحت وقع هذا البند الأساسي الذي أقام عليه صرحه وقاعدته، "جاء جيل جديد من رواد المسرح العربي، حيث دعوا إلى إيجاد شكل مسرحي عربي خالص، يتخذ مادته الأساسية من تراث الأجداد، ومن شأنه أن يحقق تواصلا بين المبدع وشعبه، وعدم الاتكاء على المضامين والأشكال الجاهزة، فكانت محاولات توفيق الحكيم، ويوسف إدريس، وسعد الله ونّوس، وقاسم

---

(١) عامر صباح نوري المرزوك،آليات التجريب في العرض المسرحي الحلي،مجلة بابل للدراسات الإنسانية، مجلد ٦،ع /٢٠١٦،١، ص:٨

(٢) جميل حمداوي، توظيف التراث في المسرح العربي، دار الريف للطبع والنشر الالكتروني،الناظور- تطوان/المملكة المغربية، ط/٢٠١٩،١،ص:١٧

محمد، وعز الدين المدني، وعبد الكريم برشيد، والطيب الصديقي، وروجيه عساف وغيرهم، لتشكل مرحلة أولى على طريق تأصيل مسرح عربي على مستويي الشكل والمضمون"(١).

يعد الموروث التاريخي مظهرا من المظاهر التي استند عليها المسرح العربي التجريبي، ذلك أن أشهر الأعمال الدّراميّة لها ارتباط بشخصيّات، أو أحداث تاريخيّة، فالكاتب المسرحي يعمل على انتقاء ما يريد توظيفه وفق ما يناسب سيل طبيعة بنات أفكاره، فيعرضها فنيا ويجسدها على ركح المسرح، ليتلقفها المتفرج، "غير أن عملية التّوظيف، تتطلّب معرفة واسعة بحوادث التّاريخ، وبالشّخصيّات المستعارة فيختار المؤلّف، أو المخرج الحادثة، والشّخصيّة المناسبة للموقف المناسب، وإلا فقدَ التّوظيف قيمته، وهدفه، فلا يمكن إلصاق صفة الجبن بشخصيّة عنترة بن شداد ،وقد اشتهر بالشّجاعة والإقدام، كما أنّ استعادة الأحداث، والشّخصيّات دون إجراء تعديلات تحمل تجارب، ورؤى معاصرة تجعل عمليّة التّوظيف مجرّد نقل، أو إعادة لدرس تاريخيّ لحادثة معيّنة، أو شخصيّة تاريخيّة،فكلّما ارتقى المؤلّف في تعامله مع التّاريخ إلى درجة الإتقان، اقترب من درجة التّوظيف، لأنّ نقل التّراث التّاريخي دون الاستفادة منه في حمل هموم المسرحيّ، وهموم النّاس يُعدُّ عمليّة تسجيل، وتوثيق لهذا التّراث، ويصبح المؤلّف

---

(١) يحيى سليم عيسى،آليات توظيف التراث في النص المسرحي الأردني ، المجلة الأردنية للفنون، مجلد ١٠ ،ع/ ١ ،٢٠١٧ص:٢

في هذه الحالة مؤرّخاً لا فنّاناً"(١)، وهكذا غدا توظيف التراث التاريخي في مراحله التجريبية المتطورة، حاملا لقضايا راهنة ومعاصرة يعيش فيها كتاب مسرح الإسقاط.

فالكاتب المسرحي يجترح تجربة الكتابة الإبداعيّة المسندة بالتجريب التاريخي والمتخيّل، ليتعمّق هنا سؤال الكتابة التاريخيّة الّتي تعتمد الحدث التاريخي بوصفه مرجعيّة للحدث المسرحي، والّذي يتصل بمرجعيّة تاريخيّة حقيقيّة وبمرجعيّة تخييليّة، وهنا نظهر الغرض من التمييز بين كل من مصطلح التّاريخ والتّاريخي، من حيث أنّ التاريخ يؤخذ بحقيقته الموضوعيّة التوثيقية وزمنه، بينما التاريخي استطاع "تخطي مشكلة الأنواع الأدبية، وحدودها، ووظائفها عن طريق حلول مصطلح" التخيّل التاريخي"، لأنّه المادة التاريخية المتشكلة بواسطة السرد، وقد انقطعت عن وظيفتها التوثيقية والوصفية، وأصبحت تؤدي وظيفة جمالية ورمزية، فهو لا يحيلنا على الماضي، ولا يؤكده، وإنّما يستوحي منه ركائزه، وهو نتيجة تفاعل السّرد بالخيال، والتاريخ المعزز بالوقائع"(٢).

---

(١) دين الهناني أحمد، تجليات التراث التاريخي في المسرح الجزائري قبل الاستقلال قراءة تحليلية في آليات التوظيف،مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية ، ع/ ٥٣ ،يونيو،٢٠١٩،ص:٧١

(٢) جميلة روباش: الواقعي والمتخيل في رواية الأمير لواسيني الأعرج، حوليات الآداب واللغات، دورية علمية أكاديمية محكمة، كلية الآداب واللغات بجامعة المسيلة، الجزائر، ع/٤، أكتوبر، ٢٠١٤ ،ص:٢٠٣/٢٠٤

٣ - التجريب التاريخى في مسرحية "يوسف بن تاشفين" :

تشكّل التجربة المسرحية " يوسف بن تاشفين" إحدى أهم التجارب في استلهام التاريخ، حيث شكل مادة خصبة لتحديد موضوعها ومضمونها، الذي يعالج واقع المسرح المصري اليوم، فالأحداث تدور في فلك الحقبة الزمنية لحكم ملوك الطوائف للأندلس، فبعد إعلان سقوط الحكم الأموي عام ٤٢٢هـ في الأندلس، بدأت فترة حكم جديدة مغايرة عُرفت في التاريخ الأندلسي باسم "تاريخ ملوك الطوائف"، وهم الأمراء الذين أعلنوا استقلالهم السياسي عن قرطبة بعد سقوط الأمويين، وقد اختار الكاتب بالضبط، فترة حكم خليفة اشبيلية (هشام المؤيد)، وحكم الخليفة المعتمد بن عباد لإشبيلية، وعزله على يد القائد المغربي يوسف بن تاشفين، فأن "ينهل الكاتب من التراث أو التاريخ ليس بالأمر الهين، بل تعتبر من أصعب مهمات الكتابة، لأن مسرحة الأسطورة أو الحكاية أو أي نوع من مكونات التراث، ليست مهمة نسخ للمادة الأصلية بل هي تفكيك وإعادة إنتاج لشكل جديد من الأدب، ينتقي فيه الكاتب مادته التراثية بصعوبة، تفرضها بنائية الشخصيات والأحداث والمواقف التاريخية " [١]، فمسرحية" ابن تاشفين" شغلت السيد حافظ سنوات"...شغلني يوسف بن تاشفين عشر سنين.."[٢]، فهو الأمير

---

(١) السيد حافظ، مسرحية يوسف بن تاشفين،ص: ٣

(٢) يحيى سليم عيسى،آليات توظيف التراث في النص المسرحي الأردني ،ص: ٨

الأمازيغي، مؤسس دولة المرابطين وموحد المغرب، صاحب المجد الخالد الذي استطاع استعادة الأندلس، بعد أن ضيعها أمراء الخلافة الإسلامية، بتقسيمها إلى إمارات وطوائف خاصّة، شتت وحدتها وزعزعت استقرارها.

" ها أنت يابن الاسكندرية .. تحلم بالمغامرين الشرفاء في درب التاريخ.. هكذا نحن، عشاق التراث والتأصيل، نبحث عن رجال أهملهم الإبداع الأصيل.. ويوسف بن تاشفين يستحق الكثير"(١)

وهكذا يطرق حافظ أبواب التاريخ الأندلسي، لتجسيده على ركح المسرح، مع أمنية أن يوصل للمتفرج صورة عن مجد هذا البطل المغربي المسلم الذي حافظ على الأندلس، بعد أن قسمها ملوكها إلى طوائف وتكالبوا على بعضهم البعض، إرضاء لمصلحتهم التي دفعتهم إلى وضع ثقتهم في الملوك الصليبين، غير أنه في الآن ذاته كسر المتوقع من المسرحية التي تضم فصلين، والتي تنبئ من البداية أننا سنكون أمام عرض لمسرحية تاريخية، إذعانا لعنوانها الذي يمارس إكراها أدبيا، باعتباره الجزء الدال والأكثر وضوحا ويؤشر لنا على معنى أولي، بإضافة شخصيات عصرية إلى جانب الشخصيات التاريخية، مسلطا الضوء أكثر على شخصية المتفرج العصري، والتي أعطاها وجهين:

---

(١) المصدر السابق،ص: ٣

*صورة المتفرج المعاصر في ظل الواقع الاجتماعي.
*صورة المتفرج المعاصر في ظل الواقع السياسي.
وصوره في إطار حقبتين تاريخيتين من حكم ملوك الطوائف للأندلس:
*حكم خلف الحصري المحتال سنة ٤٢٦هـ ه لإشبيلية، والذي بويع بالخلافة على أنه هشام بن الحكم (المؤيد باللَّه) وذلك بعد مقتل هشام.
*حكم أبو القاسم المعتمد على الله محمد بن عباد، الذي ووُلِّي إشبيلية بعد وفاة أبيه المعتضد سنة ٤٦١هـ / ١٠٦٩م، وامتلك قرطبة.

أـ المتفرج المتميز العصري/ التاريخ وأزمة الوعى:

فعن واقع المتفرج المعاصر في ظل الواقع الاجتماعي، يضعنا الكاتب من خلال الفصل الأول لمسرحيته، أمام كرسي فخم يجلس عليه كما أسماه (متفرج ممتاز عصري)، عبارة نلمس فيها نبرة سخرية وتهكم، تروم بنا منذ البداية إلى التفكير في ماهية موضوع النص، الذي نراه عبر عتبة العنوان"يوسف بن تاشفين" كما قلنا سابقا أنه عمل تاريخي، لوحة تجعلنا نتساءل عن طبيعة هذه العلاقة، ومراد الكاتب من طرحه.
("بقعة ضوء على المسرح)كرسي فخم ..يجلس متفرج عليه
بجوار الستار كتبت لافتة :(متفرج ممتاز عصري[١]) "
يواصل الكاتب وهو أحد أبطال المسرحية من خلال مقدمة اللوحة

(١) المصدر السابق،ص: ٣

الأولى، تعتيم الصورة أمام المتلقي من خلال جعله يؤمن أن فكرة المسرحية تاريخية بحتة بطلها قائد المرابطين، وذلك عبر حوار تخييلي يجمعه بالقاضي الإشبيلي المالكي الحافظ عالم أهل الأندلس ومسندهم "ابو بكر ابن عربي"، الشخصية التاريخية التي عايشت الأحداث السياسية في عصر المرابطين، وشهدت قيام دولة الموحدين (١)، ويخبره أن يريد الامتثال لحلمه، الذي رأى فيه القائد المغربي محرر الأندلس، ويكتب نصا مسرحيا عنه، بالإضافة إلى مشاركته الفكرة، ومشاورته مجموعة من زملائه الكتاب والنقاد المسرحيين، أمثال عز الدين المدني، وعبد الكريم برشيد، وأحمد جمعة... الذين شجعوه على خوض التجربة.

"ابن العربي: أنا أبو بكر بن العربي ..عاصرت قيام دولة الموحدين .. وبايعت الخليفة عبد المؤمن في مدينة...

الكاتب : شكرا لك يا سيدي على هذه المعلومات؛ إنني أريد أن أقدم نفسي للمشاهدين .. ماذا كنت أقول؟ ..شغلني يوسف بن تاشفين.. عشر سنين"(٢) .

وفي إطار هذا الحوار والمشاورة، يواجه الكاتب متفرجا متذمرا من

---

(١) أبو الفداء الحافظ بن كثير الدمشقي: البداية والنهاية، مكتبة المعارف بيروت،د/ط،د،ت، ص:٨٧

(٢) يوسف بن تاشفين ،ص: ٤

موضوع المسرحية الذي يراه مملا، ويصف كل من يشجعه على كتابتها بالمجانين" هذه فرقة من المجانين.. "[١] ، مطالبا بمسرحية كوميدية، ترفيهية فيها نساء وراقصات عاريات.

" من غير المعقول في زمن مسرح الكباريهات، الذي تعزف فيه الفرق أجمل الأغنيات، وتظهر فيه الراقصات الفاتنات، ويتلفظ الممثلون والممثلات على المسرح بأبشع الكلمات، ويتحركون بالإيحاءات والتلميحات الجنسية واللفظية، تأتينا هذه الفرقة بمسرحية جادة عن ابن تاشفين، وعن تاريخ المسلمين والعرب والنكد، ويبعدون عن النكات ...(دا كلام)" [٢] .

لنكون أمام صورة هي صميم موضوع المسرحية، والتي تعالج واقع المسرح المصري، الذي أدار ظهره عن المواضيع الهادفة، واستسلم للأذواق الهابطة، والمؤسسات الثقافية التي تسعى للربح السريع." ياعم روح أنا لا احب التاريخ ..أحب الأغاني و الرقص والأفراح.. أحب الأرجوزات والضحكات والأفراح"[٣].

فكما هو معلوم أنّ الجمهور اليوم له دور فعال في نجاح العرض المسرحي، وبقدر ما يحقق العمل جماهريته " يكون بالضرورة طليعيا

(١) المصدر نفسه،ص: ٣
(٢) المصدر نفسه،ص: ٤
(٣) المصدر نفسه،ص: ٤

في مضمونه تجريبيا في شكله"(١)، فالوعي بدور الجمهور وأثره في الفن المسرحي "يتجلى في كون النص يؤلف ليعرض، وأنه مهما كان ذا طاقة إبداعية متميزة، فقيمته الحقيقية تكمن في بعده الجماعي، الذي يكمن بدوره في العرض المسرحي"(٢)، غير أن جمهور اليوم مختلف، جعل له حافظ في نصه شهودا اختارهم من الواقع، وكلهم كتاب ونقاد مسرح، يشهدهم امتعاضه الشديد من هذه الفئة، التي شوهت جو المسرح وألغت ذلك التوحد بين الجمهور وأبي الفنون.

اتجاه تجريبي جديد في طريقة الطرح، عمد في ظله كشف وفضح سلوكيات اجتماعية متفشية، لا تخدم غير الأقلية من أفراد المجتمع غير الواعي، الذي رغم أقليته، استطاع أن يجد له مكانا ويفرض نفسه، فحافظ " يقوم بتوظيف التاريخ وفق رؤية فكرية، تستحضر التاريخ ضمن وجهة نظره ..، ولا تدلف الرؤية والفكر والحقيقة للمسرحية، من باب الحدث التاريخي المجرد، إنما عبر فكره ورؤيته للتاريخ وتجربته في الحياة "(٣)، وهذا ما جعله يؤسس لعمله الفني ضمن ما يسمى بالمسرح الذهني أو مسرح المشكلة، الذي يسعى إلى معالجة "القضايا الاجتماعية المتعلقة بالعلاقات الاجتماعية، وأخلاقيات المجتمع التقليدي

(١) العلجة هذلي، التجريب في النص المسرحي الجزائري ،ص: ٢٠٢
(٢) المرجع نفسه،ص: ٢٠٦
(٣)محمود وليد أبو الندى، الفِكْرُ واسْتدعاءُ التّاريخِ في مسرحيّة "ثورة الزّنجِ" " للكاتب معين بسيسو "رؤيةٌ نقديّةٌ معاصِرة، مجلة الجامعة الإسلامية للبحوث الإنسانية. غزة، مج. ٢٥، ع/ ١ ،كانون الثاني، ٢٠١٧، ص :١٦

ومشكلات الفرد ومواصفاته، وتسعى إلى مناقشة وسائل حلها"[١]، فالكاتب يأمل في تطهير ما هو غالب على مسارحنا، من مواضيع لا تعمد سوى إلى إثارة الغرائز و بعيد عن الأخلاقيات، ولا تعمل سوى على إغراق الجماهير في موجة من الضحك الهستيري الذي لا معنى له. " أنا خلعت رأسي يوما ووضعت بدلا منها حذاء ، فاكتشفت أنني أعجب الناس ، لذلك قررت أن أخلع الحذاء طوال عمري من رأسي... وأن أخلع الأحذية من رؤوس الناس الذين لا يشعرون بأن الأحذية في رؤوسهم"[٢]. فخشبة المسرح عنده وسيلة لإيقاظ وعي الجمهور، فهو المكان الأنسب لمناقشه حقائق وقضايا الشعب، والمسرحية ليست وسيلة لنقل الفكرة، بل الفكرة هي المسرحية ذاتها[٣]، وطبعا تجسيد هذا الوعي بالفكرة، يكون من خلال خلق صراع بين "قوتين متعارضتين، ينمو بمقتضى تصادمهما الحدث الدرامي"[٤]، والذي تجسد بين المتفرج والكاتب، وفق بعد ذهني يهدف إلى تقديم رؤية نقدية للواقع والحياة والمجتمع، لنكون أمام مسرحية مشبعة بالدلائل والرموز تمثلت في:

---

(١) إبرهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار الشعب، القاهرة، ط/١ ،١٩٧١ ،ص: ١٤٥

(٢) يوسف بن تاشفين ،ص: ٤

(٣)ينظر:محمود وليد أبو الندى، الفِكْرُ واسْتدعاءُ التّاريخِ في مسرحيّة "ثورة الزّنجِ "للكاتب "معين بسيسو رؤيةٌ نقديّةٌ معاصِرة،ص:١٦

(٤) المرجع نفسه،ص:٢١

* سطحية متفرج اليوم الذي لا يأبه لماضيه وماضي أجداده، وإهدار تراثه بعقلية لا واعية لما يحيط بها.
* سكوت وصمت المؤسسات الثقافيه، عن هذا التجاوز في حق المسرح.
* فقدان أبي الفنون لهيبته، في ظل تفشي المواضيع الذميمة والتي ليس لها هدف.
* إيجاد المسرح التجاري لنفسه مكانا امتثالا لذوق الجمهور، الذي أصبح يبحث عن الفرجة ذات المتعة الغرائزية.

كل هذه الدلائل ولدت من رحم الصراع، الذي هو" جوهر الدراما وخاصيتها اللازمة، فالدراما دائما تعنى بممارسة الإنسان لإرادته، في صراعه مع نفسه أو مع الآخرين أو مع بيئته، أو مع القوى المحيطة به، من خلال عرض هذا الصراع بين الذوات، نستطيع أن نكتشف صفاتها وأبعادها الذهنية"(١)، وأهم ما ميز المسرح الذهني في المسرحية هو الصراع الذي تجسد بين المتفرج الذي يصر على رفضه التام لمثل هذه المسرحيات، ويمنعها منعا باتا، وأنه لم يدفع ثمن التذكرة ليبقى جالسا في مكانه، متجهما يتفرج على مسرحية بطلها "يوسف ابن تاشفين".

"المتفرج : نعم أمنعك يا(روح أمك)، لقد دفعت تذكرة درجة أولى،
وأريد أن أضحك وأمرح وأفرح ..مسرح يعني شتائم، وركل

---

(١) المرجع نفسه،ص:٢١

بالقدام، ورقص و.."[1]

وبين الكاتب السيد حافظ، الذي يصر على إقناع المتفرج، بأن ما ينتظره من المسرح لا يليق به، لنكون بذلك أمام صراع خارجي بين شخصيتين متناقضتين، مختلفتين على مستوى المبادئ، ووجهات النظر، أدت إلى انصياع الكاتب لطلبه في أن يتفرج على مسرحية كوميدية، اختارها من التراث التاريخي .

"الكاتب: سأقول لك حكاية خلف الحصري ..وهي حكاية كوميدية"[2].

حكاية خلف الحصري التاريخية الكوميدية، "أخلوقة لم يقع في الدهر مثلها، وإنما ظهر رجل يقال له خلف الحصري، بعد نيف وسنة من موت هشام بن الحكم المؤيد وادعى أنه هشام، وبويع له على جميع منابر الأندلس، في أوقات شتى ، وسفك الدماء وتصادمت الجيوش في أمره"[3]، قصة لا يكاد العقل يصدقها، فهي أقرب إلى أن تكون مجرد قصة فيلم أو تمثيلية كوميدية، غير أن الكاتب يدعو المتفرج الذي يشكك في حقيقة القصة، إلى الاطلاع على مجموعة من المصادر تثبت صحة ما يقول.

---

(١) يوسف بن تاشفين ،ص: ٥

(٢) رشاد رشدي، فن كتابة المسرحية، الهيئة العامة للكتاب،د/ط، 1998 ، ص:٤٤

(٣) شهاب الدين أحمد عبد الوهاب النويري،نهاية الأدب في فنون الأدب، ج/١١، تح: عبد المجيد ترحيني، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان،د/ط،د/ت، ص:٣٦٣

"الكاتب : هذه حكاية خلف الحصري، وان لم تصدق ارجع إلى كتاب لسان الدين ابن الخطيب، أعمال العلام، وكتاب عبد الواحد المراكشي ـ بالأندلس ص ٦٧١ القسم الخاص ٦٨١ المعجب.. في تلخيص أخبار العرب.. ص ١١ نشر سيد العريان، ومحمد العربي العلمي .كما ذكرت نفس القصة في كتاب ابن خلفان، وفيات العيان ج ٤ ص٦٦٥ .. وذكرها الدكتور مختار ؛ العبادي في كتاب د راسات في تاريخ المغرب والأندلس ص ١٤.

لنقف على هذه الأعجوبة التاريخية، حيث يموت الحاكم "هشام المؤيد" خليفة إشبيلية، فيتولى الحكم محتال شبيه له اسمه" خلف الحصري"، والمروع في الأمر أن حكمه امتد لأكثر من عشرين سنة، والمضحك المبكي أن الرعية عاشت كل هذه الفترة مخدوعة، وتدعو لحاكمها المزيف، فقد "جازت هذه الحيلة على أهالي قلعة رباح، لأن خلفًا لم يكن معروف النسب عندهم..، ولم ينته دور خلف عند هذا الحد، بل رجع عودا على بدء حين علم قاضي إشبيلية بخبره، وعلم الفائدة التي يجنيها من وراء ذلك الرجل، إذا هو أحضره إلى إشبيلية، وكان الذي يهمه إنما هو استغلال الموقف / بقطع النظر عن شخصية الرجل، كما كان يسره كثيرا، أن يرتضي الناس أنه هشام، ليستطيع أن يكوّن باسمه حزبًا ضد البربر، ويكون وهو رئيس الوزراء روح هذا الحزب وزعيمه، ولهذا بادر إلى دعوة الخليفة المزعوم إلى إشبيلية، ووعده

بتعضيده إذا نجح في إثبات شخصيته"[١].

"الكاتب : نعم، وكان يشبه الخليفة الأموي، هشام المؤيد، المشكوك فى موته؛ وفكر ابن هشام المؤيد الخليفة المعتضد بن عبادى فكرة." [٢]

اعتمد حافظ على هذه القصة، في إشارة منه لإقناع المتفرج، أنّ في التاريخ قصصا تجمع بين المتعة والفكر وذات عبرة، قصة ذات طابع كوميدي، ولكنها في الآن ذاته هادفة في طياتها الكثير من الدلائل السياسية والاجتماعية والتاريخية.

"أبو محمد : يسمونني (أبا محمد حزم ..كتبت التاريخ، ورصدت له، أقول لكم: نحن هنا في الأندلس، وأنا أندلسي.. في وطن واحد يوجد لدينا خلفاء أربعة.. وكل واحد منهم يخطب له بالخلافة في موضعه... إمارة أشبيلية.. خليفة المؤمنين خلف الحصري.. إطار هشام المؤيد ظاهرًا. الإطار الثانى كتب عليه إمارة الجزيرة الخضراء.. خليفة المؤمنين محمد بن إدريس.. والإطار الرابع إمارة بشتر، خليفة المؤمنين إدريس بن يحيى.. أربعة أئمة يقفون ..كل واحد في كل إطار"[٣].

ولأن المسرح صاحب الهوية الحقة، وعبر جميع مراحله التاريخية

---

(١) رينهارت الدوزي، ملوك الطوائف ونظرات في تاريخ الإسلام، تر:كامل كيلاني، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة،ط/٢٠١٢،١،ص:١٩/٢٠

(٢) يوسف بن تاشفين ،ص:٧

(٣) المصدر نفسه،ص:١١/١٢

التي مر بها ، قد سخر نفسه دائما للنقد والنقض، فإن هذه المسرحية، تقبض على أهم المنعطفات السياسية، وأخطرها في تاريخ الخلافة الإسلامية في الأندلس، غير أنها لا تعتبر تأريخا، بقدر ما هي بحث في الأحداث والشخصيات التاريخية، التي تصلح كمحرك للفعل الدرامي على خشبة المسرح، لنكون أمام مسرحية اكتست طابع التجريب والتجديد، في كونها استطاعت مسرحة التاريخ خدمة لواقع الحال، بالاستناد إلى" الإثارة والتلميح والتداخل والتقابل عوضا عن التقرير والتوضيح والمباشرة"(١)، لتحفل المسرحية بالكثير من الأحداث والمواقف الكوميدية، والتي يمكن أن تقرأ قراءات رمزية وتفسر على أكثر من وجه، من مثل:

الخيانة:

صورة خيانة الوطن والشعب، بتولى خلف الجصري دور الحليفة هشام المؤيد، الإنسان البسيط بائع الحصير زوج امرأة ذميم يراها أجمل النساء، ابتسم الحظ له وتولى خلافة جنة الأرض الأندلس، وهو لا يعرف من أمور الدولة والسياسة والرعية شيئا.

"خلف : شوف مولاي.. مولاي نطقتها.. أنا مولاي.. هذا الكرسي هو
الذي يحكم.. كرسي يحكم شعبا وطرطور مثلي يهز أ برأسه،

---

(١) حفناوي بعلي، فلسطين والقدس في المسرح العربي(دراسة نقدية تحليلية)،دار اليازوري العلمية للنشر ةالتوزيع، د/ط،٢٠٠٩،ص:١٠٧

ولا يد ري الوزراء والحكماء والبلهاء، هل أنا بخليفة.. كم طرطور يا ترى يحكم مثلي في هذه الأرض العريضة؟ أين أنتم يا أهل السوق"(١)

الخوف والاستغباء:

خوف الشعب واستغباؤه، بإجباره على تصديق الكذبة لمدة عشرين سنة، ومصادرة حقة في التعبير، وعلاقة الفتور التي تجمع الحاكم بالمحكوم، والذي لا يهمه أمر الرعية فالأسبقية المصالح الشخصية على خدمة الشعب.

"بائع ٤ : سمعت أن مولانا هشام مات وأن من يجلس على العرش هو رجل يشبهه ولا يعرف إلا مسك الصولجان.

بائع ٦ : حرير ..حرير ..من أين سمعت هذا الكلام؟

بائع ٤ : سمعته من أحد الخصيان(..يتنصت أحدهم على البائع ..شرطي سري)..

شرطى : اقبضوا عليهما(..بعض الشرطة تقبض على البائعين)

بائع ٤ : ماذا جرى؟

شرطى : تتحدثان عن السلطان.." (٢)

---

(١) يوسف بن تاشفين،ص:١٢

(٢) يوسف بن تاشفين ،ص:١٢

الطمع :

صورة الزوجة الضعيفة أمام المال، والتي أعمى الطمع بصيرتها، ممثلة في زوجة الحصري، التي استغنت عن زوجها وأبي أولادها من أجل المال.

"الوزير : يجذب المرأة بعيدًا زوجك هذا ليس منه فائدة ترجى.. لذلك سأزوجك رجلًا أفضل منه ألف مرة.. دعيه يذهب معي، وسيحضر لك كل شهر ألف دينار.

ز وج خلف : ألف .. دينار.. والله العظيم أنت خرفان.. ألف دينار.. هذا كلام ولا في الأحلام.. يا عم أنت كمان..

الوزير : أقول لك سيدق بابك كل شهر رجل يعطيك ألف دينار

ز وج خلف : موافقة .. خذوه.. يخرج خلف معهم"(١)

النـدم:

زوج خلف بعد عشر سنوات من غياب زوجها، تستفقده وتشتاق له وأولادها، وتطالب برجوعه بعد أن عرفت أن ما فرطت فيه مقابل المال شيئ كبير، إنه بعلها وأبو أولادها

"زوج خلف : أبو الفضل هذا سبب البلاء وسبب المصائب.. أعرفه.. أعرفه وجهه غير مريح.. بحياة أمك .. قل لي يا أخي أين زوجي؟

---

(١) المصدر نفسه،ص: ٧

الشرطي السري : والله ما أعرف زوجك.
زوج خلف : عشر سنوات لم أراه.. كبر الولاد، وما عادوا يتذكرون وجهه "(١)

فرغم أن المسرحية تندرج تحت فصل التوظيف الاجتماعي للتراث التاريخي، إلا أننا نجد فيها ملامح التوظيف السياسي، و التي تجلت من خلال صورة خيانة الوطن وعلاقة الفتور بين الحاكم والمحكوم، واستغباء الشعب، فهذه الأخيرة يمكن إسقاطها على الواقع المعاصر، وعلى المتفرج أن يعي ذلك، بالإضافة إلى وعيه، بأن الدولة ومؤسساتها الثقافية هي الأخرى تعمد إلى استغباء الشعب، وتلهيته عبر تلك المواضيع المارقة التي تجسد على ركح المسرح، وجعله لا يركز فيما يحيط به، خوفا من ثورة شعبية اجتماعية تعيق سير السلطة وفق ما ترمي وتسعى إليه.

وأمام كل هذه الرموز الدالة، فإن حافظ يسعى إلى إقناع المتفرج المعاصر، بأن تاريخنا يحفل بقصص تؤسس لفكرة الاقتراب من المسرح الجاد، الذي يجمع بين المتعة والفكر، أو ما يسمى بالكوميديات الراقية، التي "ترتفع إلى مستوى الأدب المسرحي، إذ هي لا تعتمد على المفارقات الصارخة، سواء في الحركات الجسدية أو المواقف السطحية، كما تفعل المسرحيات الهزلية، بل تحاول إثارة الضحك، عن طريق تنبيه

---

(١) المصدر نفسه،ص:٩

المتفرج إلى مواطن الشذوذ في واقعه الاجتماعي والإنساني، بحيث يصبح الضحك انتقادا للواقع، وتعليقا عليه أملا في إصلاحه،"(١) إلا أن الرفض للموضوع جملة وتفصيلا كان قرار المتفرج.

"المتفرج : بذمتك ودينك ومذهبك.. هذا مشهد كوميدي مليء بالضحكات والقفشات والمسخرة والسخريات!.. أين القفشات والشتائم والنساء العاريات والغاني الخليعة؟ حتى يكون مسرحًا له قيمة، ويستحق التذكرة." (٢)

هذا واقع حال المسرح المصري، الذي "لا يسر أحدا، يصدق هذا القول على وجهيه: المسرح التجاري ومسرح الدولة معا، ويبقى الأمل في مشاهدة مسرحية ذات معنى، تضمن الحد الأدنى من المتعة، وربما شيئا من الفكر"(٣)، غير أن كاتب المسرحية يصر على كشف الحقيقة، وتعرية ما تحت اللوحة من قتام، باعتباره عين المجتمع، التي تقوم بترصد معاناة العامة قصد تنبيههم إلى المخاطر التي تحدق بهم، باحثا عن أفضل السبل لتنوير عقولهم، وجعلهم يأملون في ما هو أفضل ،والأفضل يكمن في دعم موقفه، الداعي إلى التأسيس لقاعدة جمهور

---

(١) جميل حمداوي، نظريـــة الكوميـديا الســوداء في المسرح المغربي
http://www.almothaqaf.com/index.php?option=com_content&view=article&id=65710&catid=213&Itemid=53

(٢) يوسف بن تاشفين،ص:٩

(٣) فاروق عبد القادر، من أوراق نهاية القرن (غروب شمس الحلم) ، الدار الثقافية للنشر، مصر، ط/١، ٢٠٠٢،ص:٣٣٧

مسرحي واعي، يعرف ما له وما عليه، بالإضافة إلى الوقوف على نصوص فيها من المتعة والفائدة، ما يجعلها تقف على خلخلة وزعزعة وإعادة صياغة البنية الفكرية للمتفرج من جديد.

وإن كان حافظ قد ركز على موضوع وعي المتفرج، فإنما يرجع إلى استحالة فصله عن المسرح، وما له من تأثير على نجاح العرض، فأهمية هذه العلاقة بينهما جعلت البحث في كنه تركيبة وطبيعة مشاركة المتفرج في خلق العرض المسرحي تمر بثلاث مراحل هي: (١)

*مرحلة التأليف الفوري: وفيها يتدخل المتفرج دون أن يستلزم ذاك وجوده المادي على المسرح مع الممثلين.

مرحلة مسرح الصورة الرمزية:

وفيها يشارك المتفرج بالعملية المسرحية، بشكل مباشر أكثر، فيطلب منه الإدلاء برأيه في موضوع معين يهم جميع الحاضرين، ويريدون مناقشته.. ويطلب من كل متفرج الإدلاء برأيه في المشكلة دون أن يتكلم، وإنما باستخدام أجساد المشاركين الآخرين.

مرحلة مسرح حلبة النقاش :

ففيها يتم إلغاء سلطة الممثل على المتفرجين، من خلال تدخل كل مشترك

---

(١) يحيى البشتاوي، المسرح والقضايا المعاصر، دار الأكاديميون للنشر والتوزيع،ط/١ ،٢٠١١ ،ص:٢٨٧

في الحدث تدخلا حاسما ..، وهكذا فإن هذا النوع من المسرح يؤسس نظاما خاصا للمشاركة، من خلال حالة التشابك بين الممثلين والمتفرجين، وإسهامهم في إنتاج العرض بعيدا عن الصورة التقليدية السائدة للمسرح، التي يبدو فيها الممثل فاعلا في العرض، بينما المتفرج سلبيا في إنتاج العرض المسرحي.

فابن تاشفين كعمل فني ومنظور فكري حافظي، يناقش واقع المسرح المعاصر، عبر رؤيته التي تدعو إلى مشاركة المتفرج أحداث المسرحية، ولكن بعد عملية تطهير جمالي وأخلاقي لأبي الفنون من ذلك المتفرج الدخيل، وإن جعل هذا الأخير مشاركا وشخصية من شخصيات المسرحية، فإنما لأجل رسم خارطة طريق تشدد على ما يصبو إليه طرحه، بتكثيف الأحداث وتكييفها مع ما يتوافق والراهن الاجتماعي، والحقيقة الواقعية بخلفية سوسيو ثقافية، حيث "يتداخل المتخيل مع ما هو تاريخي واقعي"(١)، وذلك بخلقه حالة من التشابك بين شخصيات تاريخية وأخرى عصرية، لتأطير رؤية اجتماعية وسياسية، وذلك عبر حبكة درامية واقعية خصبة في تأويلها، فعلى مدار المسرحية يبقى حافظ مصمما على إحداث القطيعة الكبرى، ومواجهة كل الأفكار المناقضة لأفكاره، وذلك عبر لوحة ثانية تتداخل فيها الأزمنة، وتقدم لنا رؤية

---

(١) يحي سليم عيسى، المسرحية التاريخية العربية وحملة صلاح الدين الأيوبي على بيت المقدس،مجلة الجامعة الإسلامية للبحوث الإنسانية، المجلد ٢٢، ع/١، ٢٠١٤،ص:٢٤٢

بانورامية للساحة السياسية في الأندلس، والتي تصور تاريخا سوداويا عن أبشع فترات الحكم الإسلامي على مر الزمان، وفضيحة من أفظع فضائح حكم ملوك الطوائف.

"محمد بن حزم : كما قلت لك، أربعة رجال كل منهم يتسمى بالخلافة وامارة المؤمنين.. وتلك فضيحة لم ير التاريخ مثلها"(١).

يراها الكاتب أقل الفضائح حدّة ودرجة، بالمقارنة مع ما يحدث في عصرنا، "الكاتب :يا رجل الفضائح في زمننا أكثر"(٢)، ليقف على لوحة لصورة علاقة الإعلام بالسلطة في الوطن العربي، والتي يراها من أفظع الفضائح في عصرنا، يمثل مشاهدها كل من شخصية "الصحفي" و"المذيع"، والتي هي من أكثر العلاقات تخلفاً، باعتبارها واقفة على التبعية، والتي كان من أخطر نتائجها أن قدرات الصحفيين والمذيعين المهنية قد تناقضت ومبادئ الصحافة، التي في أصلها تقوم على كشف الحقيقة أمام الشعب .

"الكاتب : سأدعو من عصرنا مذيعًا يمسح أحذية كل مسؤول، وصحفيًا مأجورًا لامعًا، وشاعرًا مأفونًا ساطعًا.. سأدعوهم لملاقاة الخلفاء الأربعة، وسترى ماذا سيقولون، ويكتبون، ويمدحون"(٣).

---

(١) يوسف بن تاشفين،ص:١٤
(٢) المصدر نفسه،ص:١٤
(٣) المصدر نفسه،ص:١٣

ليغدو الصراع هنا صراع فكرة، توصلنا "لخيط الصراع بمفهومه الفني... وهو لا يبدو صراعا بين شخصيات المسرحية، إنه صراع يخترق الأجيال زمانا ومكانا، وهو صراع تاريخي له إسقاطات في الحاضر"(١)، تجسد عبر لقاء الملوك الأربعة بالمذيع والصحفي بالإضافة إلى الشاعر، الذي لا يختلف دوره عنهم، ليثبت الكاتب عبر هذه اللوحة التي جمعهم فيها أن التبعية للسلطة قيدت حريتهم، وأغفلت الدور الأساسي لهم، القائم على خدمة الشعب والمجتمع، وكشف انحرافات الأشخاص الذين يتولون السلطة.

"مذيعة : مولاي؛ سموكم يا أمير المؤمنين، ماذا ترى في حال الأمة؟

خلف : يضحك .. ضحكة بلهاء) أنت حلوة مثل الغنوة.

الصحفي : بصراحة، ووضوح، ونبوغ فكري، وبعمق سياسي، ونهج
أدبي بليغ عرض صاحب السمو، في صراحته المعهودة،
إلى الأمة ببيان واضح، حول الاستراتيجية العربية
والتكتيكية.. فهو الزعيم العربي الأول"(٢)

وتبقى صورة المتفرج على ذات الحال، في قالب السلبية ولا وعي الراضخ للواقع السلطوي، والتي تتضح مع أحداث المسرحية أكثر

---

(١)حمود وليد أبو الندى، الفِكْرُ واسْتدعاءُ التّاريخِ في مسرحيّة "ثورة الزّنجِ " " للكاتب "معين بسيسو رؤيةٌ نقديّةٌ معاصِرة،ص:٢٢

(٢)يوسف بن تاشفين،ص: ١٥

وأكثر، عبر الأسئلة التي طرحها المذيع على ملوك الطوائف، والتي لها علاقة بواقعنا من مثل:

* ما رأيكم في الحوار العربي الأدبي المعاصر؟.

* ما أ ريكم في الحوار العربي الأوروبي المعاصر؟

فإجابة الملوك عن الأسئلة كانت عبثية، بعيدة لا علاقة لها بطبيعة السؤال، تنم عن محدودية تفكيرهم، وتكشف عن استهتارهم وعنجهيتهم الكذابة، التي عمد الصحفي والمذيع والمذيعة إلى تلميعها، والتي يراها المتفرج تستحق التصفيق الحار،" يقف المتفرج الممتاز العصري يصفق بشدة"(١)، مع أنه لم يسمع تشخيصا ولا علاجا للمسائل المطروحة، ليمرر حافظ المحتوى المفترض، عبر إيماءة التصفيق بشدة من طرف المتفرج، مما لا يدع فسحة لسوء الفهم في الوعي الجمعي بقصدية الخطاب ومغزاه، فالسلطة تعرف كل ما تشاء، وتصرف الأمور كلها طبقا لما تشاء، والمتفرج يفتقد الحرية بما يندرج تحت هذه الكلمة من معاني حرية القول والفعل والتفكير.

لتنتهي فترة حكم خلف الحصري، الذي ضحكت له الحياة ووجد نفسه حاكم إشبيلية بخدعة، وإن انطلت على الناس وصدقتها، إلا أن الدنيا وهداياها ليست دائمة، ليخرج إلى مجهول التاريخ ، وينتهي دوره في المسرحية، التي ركزت على ضرورة وعي المتفرج المتميز العصري

---

(١) المصدر نفسه ،ص: ١٥

لمثل هذه القصص التاريخية التي تستحق التجسيد مسرحيا، ليستمر التأكيد على هذه الفكرة ضمن حقبة تاريخية أخرى لحكم ملوك الطوائف، ممثلة في حكم محمد بن عباد بن محمد بن اسماعيل بن قريش بن عباد، الملقب بالمعتمد، "كلفا بجاريته اعتماد لما ملكها، لتتفق حروف لقبه بحروف اسمها لشدة ولوعه بها"(١) ، وُلِّي إشبيلية سنة ٤٦١هـ/ ١٠٦٠م، و سقط حكمه علي يد القائد المغربي الأمازيغي "يوسف بن تاشفين"، لتكون هذه المرحلة التاريخية معادلا موضوعيا لأناته، التي تصبو دائما إلى مسرح يهدف إلى تحرير المتفرج العصري من سلبيته.

المتفرج المميز العصري / أزمة الوعى وأسئلة إنصاف التاريخ:

إنّ فكرة إخراج المتفرج المسرحي من بوتقة اللاوعي، لا تزال حاضرة عبر الفصل الثاني من المسرحية، والتي يأتي فيها السيد حافظ على قصة الأمير المغاربي المرابطي " يوسف بن تاشفين " ، الذي أسقط حكم الخليفة الأندلسي "المعتمد بن عباد" ، ففي أعقاب انقسام الأندلس إلى دويلات، وجد ملوكها أنفسهم بين مطرقة النصارى في الشمال، وسندان البربر في الجنوب، والتطاحن والتناحر والتنازع فيما بينهم، فطمع فيهم العدو النصراني، وفرض عليهم الجزية، فأدوها تحت وطأة الخوف، مؤثرين عافية وسلامة حكمهم وسلطانهم، هذا الخنوع

---

(١)ابن الخطيب. الإحاطة في أخبار غرناطة. تح: محمد عبدالله عنان. المجلد الثاني. مكتبة الخانجي. القاهرة،د/ط.١٩٧٤ .ص١٠٩.

والخضوع جعل طمع "ألفونسو" ملك الفرنجة يزداد شططا ويفرض عليهم رفع قيمة الجزية، وينقص من ملك وحق المسلمين فيها، ما جعل "المعتمد بن عباد" يغضب ويعلنها حربا، ويطلب يد العون من سلطان المرابطين " يوسف بن تاشفين"، الذي لبى النداء تحت مبدأ الأخوة في الدين، فكان بطل معركة "الزلاقة" التي انتصر فيها المسلمون على الفرنجة، ليعود القائد إلى المغرب بعد هذا النصر العظيم، غير أنه ظل دائم الاطلاع على أحوال الأندلس وملوكها، كارها ما يسمعه عنهم من بذخ وترف ولهو، وابتعادهم عن الدين، وإهدار حق الرعية في هذه الأموال التي يصرفونها على ملذاتهم، لهذا عزم "ابن تاشفين" على عزل وخلع ملوك الطوائف، وتدبير أمر إماراتها، وأراد في هذا العودة إلى حكم الشرع فيما هم به، فاستفتى العلماء فأفتوه بجواز خلع ملوكها المترفين، جمعا لكلمة المسلمين، وتقوية لهم على الجهاد، وعند إحساس "ابن عباد" بأن سلطانه سيسلب منه، استنجد بملك الفرنجة ألفونسو، هذا الأخير الذي لم ينس الهزيمة النكراء، الذي لحقت به في معركة "الزلاقة" على يديه بمساعدة ابن تاشفين، ورد عليه بقوله أنه أمسى في خبر كان، بعد أن فقد قوته وجاهه وماله(١)، ولا شرعية دولية بدون أموال.

---

(١) ينظر: راغب السرجاني، قصة الأندلس،ج/٢،مؤسسة اقرأ للنشر والتوزيع والنشر والترجمة، القاهرة،ط/١٠ ٢٠١٠ ،ص: ٤٥٦

لتكون خاتمة الملك الأندلسي على يد المرابط المغربي، وتكون النهاية مأساة أليمة، "وعبرة لتقلب الدهر، ذلك أن الرجل الذي لبث زهاء ربع قرن يقبض بزهاء على مصائر إسبانية، والذي كان يحكم سواد النصف الجنوبي لشبه الجزيرة، والذي يرجع إليه سبب استيلاء ألفونسو السادس ملك قشتالة على طليطلة، والذي استدعى المرابطين إلى الأندلس اختتم حياته الباهرة في غمرة البؤس والحزن في ظلام السجن ... ومات في سجن أغمات"(١) .

وكما قلنا سابقا إنّ فكرة إخراج المتفرج العصري، من بوتقة اللاوعي عبر هذه المسرحية لا تزال قائمة و حاضرة، وتجلت في أن السيد حافظ عندما يسلط الضوء في هذه الفصل على الطريقة التي أنهى بها " يوسف ابن تاشفين" حكم ملوك الطوائف، والقسوة التي أظهرها نحو هم، والتي " جعلت بعض المؤرخين يضعون سحابة على سيرته"(٢) ، إنما يريد:

* أولًا : إعادة النظر في تاريخ " ابن تاشفين " الرجل، بعدما ألغيت جميع إنجازاته لنصرة الدين، واختزلت في آسر المعتمد.

* ثانيا : إشكالية العلاقة بين الشرق والغرب.

فمثل هذه المواضيع هي من يرتقي بها المسرح، وبها يتفتّح فكر

---

(١) شوقي أبو خليل، الزلاقة بقيادة يوسف ابن تاشفين، دار الفكر للطباعة والتوزيع والنشر، دمشق، سورية، ط/٢، ١٩٨٠، ص:٦٤

(٢) شوقي أبو خليل، الزلاقة بقيادة يوسف ابن تاشفين ، ص:٦٤

المتفرج، الذي يريده هو الآخر أن يطرح أسئلة على نفسه، في شأن تولي هذا الرجل حكم الأندلس بعد تنحيته لملوكها، وفي سيرته التي تضم الكثير من القضايا التي تستدعي الوقوف عندها، والتي لها قراءاتها التاريخية الحقيقية، والتي لا بد من إماطة اللثام عنها، بالإضافة إلى دعوته لأن يخوض في إشكالية علاقة الغرب بالشرق وتاريخها الذي هو امتداد لحاضرها.

"مصطفى رمضاني : أنا مصطفى رمضاني، كاتب وناقد مسرحي مغربي،

أرى أننا الآن فى مفترق الطرق؛ هل يحق لابن تاشفين أن يتولى حكم المسلمين، وأن يكون إمام المسلمين، أم لا.." (١)

سؤال الناقد المسرحي مصطفي رمضاني سؤال يطرح إلى غاية يومنا هذا، ويدفع بالمتفرج إلى التجاوب مع المسرحية، والتفاعل مع تاريخ ابن تاشفين المرابطي الأمازيغي، فعندما نقف على القصة نجد أن "ابن عباد" الملك بتحالفه مع المرابطين قد رفض التحالف مع المستعمر الإفرنجي ضد بني دينه، غير أنه نكث عهده معهم بعدم التواصل مع "ألفونسو"، بمجرد أن ألحق الهزيمة بهم في معركة " الزلاقة"، ليكون نموذجا للساسة الذين يغلبون السلطة والقيادة على حساب الرابط الديني، الذي انتهى بمجرد قضاء المصلحة، وهذا النموذج حسب حافظ

(١) يوسف ابن تاشفين، ص:٢١

مازال موجودا إلى غاية يومنا هذا، مؤكدا على أن التجارب التاريخية ما هي إلا " منتج إيداعي يتخذ من الماضي، وسيلة لمعاينة الحاضر، مستعينا بخبرته الإنسانية في استحضار جوهر التاريخ، بما يتلاءم مع طبيعة المشكلات المعاصرة" (١)، فبعض قصص التاريخ تضع "المعتمد" في صورة الضحية، و ابن تاشفين في صورة الجلاد ومغتصب الأندلس، ويرى حافظ أن سبب تشويه صورة القائد، إنما يعود لوسائل الإعلام الموالية للسلطة، و يظهر ذلك من خلال توظيفه لشخصية المؤرخ الصحفي المعاصرة " ابن فكة".

"الكاتب : أعتقد أن برنامج التلفزيون، مع التاريخ، يستضيف هذه الليلة، في القناة العاشرة، الكاتب الصحفي المؤرخ ابن فكة تظهر كاميرا تلفزيون، وابن فكة، والمذيع)" (٢)

فابن فكة ومن مثله، أذاعوا أن العرب لم يهضموا فضل استئثار "ابن تاشفين" مهمة تخليص الأندلس من ربقة حكامها العرب، الذين عاثوا فيها فسادا، مبررين ذلك بأن الإسلام دين العروبة والأولى أن تبقى تحت حكم ملك " كالمعتمد"، الذي وإن جمعت سيرته بين الملك والحبّ، الشعر، والحرب، البطولة والهزيمة، المروءة والخسة، الوفاء والخيانة. الغنى الفاحش والفقر المدقع، الحرية والعبودية،... فهو خير

---

(١) يحي سليم عيسى، المسرحية التاريخية العربية وحملة صلاح الدين الأيوبي على بيت المقدس، ص:٢٢٤

(٢) يوسف ابن تاشفين، ص:٢٣

من أن يحكمها أمازيغي، كما لم يهضموا فكرة أن يعطيهم دروسا في الإيمان وحسن المعتقد، وهو الغير عربي الذي على يديه مدّد حكم الإسلام في هذه البلاد أربعة قرون أخرى، كل هذا جعلهم يجنون على سيرته وينصفون "المعتمد" باسم الشرعية الدولية، وإذعانا لمقولته الشهيرة: "رعي الجمال عندي خير من رعي الخنازير"[١]، ويكون في نظرهم الملك العربي المغلوب على أمره، الذي انتزع منه ملكه عنوة على يد المرابطي " ابن تاشفين"، ليطلع القائد من كل هذا بسواد الوجه على مر السنوات والتاريخ ويحمل على عاتقه لقب آسر المعتمد وسالب ملكه وثروته .

"المعتمد وخلفاء الأ ندلس : نحن الحكام الشرعيون للأندلس ..طلبناك لتخبرنا فأتيت واحتلَلتَ البلاد"[٢].

"المعتمد : هذا الرجل سلب مني العرش وغير خريطة الوطن؛ إنه مغتصب، إنه كافر"[٣]..

فشخصية " ابن فكة" المؤرخ الصحفي المعاصر، تمثل صورة لأولئك الذين يسترجعون التاريخ ويصوغونه على مزاجهم، "ويقرون أن يلعبوا التاريخ، وأن يعيدوا صنعه، أو بالأحرى صنعهم على هواهم، أن يحملوا

---

(١) المصدر نفسه، ص:١٩
(٢) المصدر نفسه، ص:٢١
(٣) المصدر نفسه، ص:٢٤

التاريخ كما ينبغي أن يكون "[١].

"الصحفي المؤرخ: سيرون أمو را غريبة فعلها يوسف بن تاشفين .. أمورًا أغرب من الخيال، وسيرون ممارسات إجرامية أشد رعبا مما قد يرى في الأحلام.. ضد بلد مسالم وشعب شقيق.. عبثوا بكل شيء فيه، بكل الحقد، والدموية، واللصوصية، والجاهلية الظالمة العاتية؛ فالذين يسمعون بآذانهم غير الذين يرون بأعينهم على أرض الواقع من آثار الهول الذي نزل بأهل الأندلس"[٢].

وحافظ هنا لا يتردد في نقد رواة التاريخ من أعوان الحكام، من خلال الدور الذي يمثله الصحفي المؤرخ، والذي ينم على أن التجارب التاريخية، تؤكد أن المؤسسة الإعلامية أحيانا ما هي إلا انعكاس لسلطة جائرة تعمل لحسابها، فهي جزء لا يتجزأ عنها، تقوم على تغييب الحقيقة وطمسها، وتغريبها بدل من المساهمة في كشفها.

"الصحفي المؤرخ: إن نظام الشرعية الدولية لا يسمح بهذا ..يوسف بن تاشفين ليس له تاريخ من رجال الدولة، ولم يكمل تعليمه في المدرسة الحربية، أو ينل الشهادات العليا ..إن الفونسو السادس زعيم الفرنجة رجل متحضر"[٣].

---

(١) يحي سليم عيسى، المسرحية التاريخية العربية وحملة صلاح الدين الأيوبي على بيت المقدس، ص:٢٣٦

(٢) يوسف ابن تاشفين ، ص:٢٥

(٣) المصدر نفسه،ص:٢٢

وعليه فإن التجني والتشويه الذي تعرض له ابن تاشفين، وبأنه رجل بدوي صحراوي غير حضاري خالف الشرعية الدولية، عندما أخذ على عاتقه مهمة تخليص الأندلس، من أيدي ملوك الطوائف قبل أن يستبد بها الغزو الإفرنجي، جعلت مؤلف المسرحية، يقف على ضرورة استشعار المتفرج العصري حجم المسؤولية اتجاه القائد المغربي ونصرته، حيث يرجع سبب تعتيم صورته إلى الآلة الإعلامية، التي تبث سمومها ليل نهار، فالقائد البطل كان همه الأول حماية الأندلس وليس غزوها، وكان ذلك بفتوة شرعية غلبت فيها مصلحة الإسلام والمسلمين، بعد أن استخف ملوكها بدينهم، وأسهبوا في ترفهم وعززوا مطامع الغرب فيهم.

"ابن تاشفين : هؤلاء تلقبوا بألقاب الخلفاء، وخطبوا لنفسهم في المساجد، وضربوا النقود بأسمائهم.. وأثاروا الفتة بينهم؛ لرغبة كل واحد منهم في الاستيلاء على صاحبه.. وولوا حكم البلاد رجالًا فاسدين.. حلوا عبيدهم سادة البلاد.. واخترعوا كل أنواع الأسلحة والمكائد والمصائب في محاربة بعضهم بعضًا.. واستنجدوا بالكفار؛ ماذا نقول يا سيدي الإمام؟."[١].

أضف إلى ذلك أن يمنح "المعتمد" ملك الفرنجة " ألفونسو" الطامع

---

(١) يوسف ابن تاشفين ،ص:٢١

الأول في الأندلس حق الشهادة في " ابن تاشفين"، الرجل المسلم الذي مدّ يده له يوما باسم الأخوة في الدين لأجل نصرته، فهو الهوان والخنوع، في إدانة واضحة من الكاتب لكنه العلاقة المبنية على مصالح السلطة السياسية، على حساب الدين والأخوة، والتي تجعل المسلم يسلم رقبته للغرب النصراني، عدوه الأول بلا هوادة.

"الفونسو : إن يوسف بن تاشفين بنى أسطولاً كبيرا وجهز جنودً ا ليحارب العالم المتمدن؛ يحارب الحضارة والعرب، إنه بد وي صح ا ر وي لص ..يسرق أموال البشر ..نحن نطالب بحذف اسمه من التاريخ، ومحاكمته تاريخيا، وقتله، وحرق جثته، ووضع اسمه مع المجرمين"(١).

فحافظ أراد عبر تقديم هذه الأحداث، تقديم ما يتوافق ورؤيته التي " تهيئ للمتلقي إجراء المحاكمة العقلية للأحداث، وعقد مقارنة بين نقيضين، يمثل كل منهما جوانب مهمة من الأحداث التاريخية"(٢)، فتبرئة ابن تاشفين من التهم المنسوبة إليه، هدف يسعى الكاتب إلى تحقيقه، حيث أنه يبدي تعاطفا كبيرا معه، ويدعو المتفرج إلى وعي أسباب ودوافع سلبه الحكم من ملوك الأندلس، ويُظهر ذلك من خلال

---

(١) المرجع نفسه، ص:٢٥

(٢) يحي سليم عيسى، المسرحية التاريخية العربية وحملة صلاح الدين الأيوبي على بيت المقدس،ص:٢٣٩

الحوار الذي جمع القائد المغربي مع الملك "المعتمد".

"المعتمد : تسجنني وتأخذ الحكم؟

ابن تاشفين : لقد شاهدت قصورك والذهب الذي تحتويه

المعتمد بن عباد : خذ ما تشاء.

ابن تاشفين : ليست لي مطامع في الذهب والقصور، إنني رجل صحراوي، لا أفهم في الشعر، ولا بناء القصور، ولا في الغناء، إنما أفهم في شيء واحد؛ إن المسلمين يجب أن يكونوا أقوياء وليسوا جبناء ضعفاء؛ أفهم أن تعيش، مثل ابن الخطاب، في بيت فقير، فأمرت لك أن تعيش.

المعتمد : تعيش في قصو ري، وتتركني في بيت فقير!

بن تاشفين : لن أسكن هذه القصور .. ستكون القصور للجند وللتدريب وللإعداد.

المعتمد : ماذا تقول؟

بن تاشفين : هي الحقيقة، والحقيقة مرة ..أما أنا فأمامي المشوار الطويل، هى الحفاظ على ال ندلس.

المعتمد: لقد ساعدتك من قبل وهذا رد الجميل؟

بن تاشفين : لقد ساعدت المسلمين على طاغية ..ساعدت الحق يا بن عباد.. ولقد أرسلت إلى الخليفة العباسي، المستظهر بالله، وسألت الإمام أبا حامد الغزالي ليجيب علي

المعتمد : أنا فى انتظار الرد.

بن تاشفين : ما حلمت إلا بنصرة الدين والمؤمنين ولم صفوف المسلمين
عر با كانوا أو عجما كانوا ..هذه الأندلس، أشبيلية، والجزيرة الخضراء، ومالقة، وبشتر ..هؤلاء هم زعماء الفتنة." (١)

فحافظ عبر هذا الحوار " يلتزم حدود الشخصية المرسومة، فلا ينطقها إلا بما يتلاءم معها...، كما يبدي أنّ استثماره لتقابل الشخصيتين في المواقف، كان لأجل إثراء الجانب الدرامي أولا والجانب الذهني ثانيا"(٢)، مع وقوفه على أبعاد هذا الصراع، ودوافع ابن تاشفين في سلب حكم ملوك الطوائف، الذي يأبى أن يهادن أو يغير خط سيره، إذا تعلق الأمر بتحقيق العدل ونصرة الإسلام والمسلمين.

" ابن تاشفين: وظيفتي العدل إلى رجل غيور على الدين"(٣).

كما يبدي إعجابه الكبير "بابن تاشفين" وتعاطفه الشديد معه، وبأنه القائد المسلم الذي ليس عليه غبار، فهو مثال الأمير البطل والحاكم العادل الذي يجب على كل حاكم عربي أن يغار على دينه وعروبته أن يقتاد به، الرجل الذي رفض الألقاب والقصور والثروة، وتجاوز أعراف وتقاليد العرق والجنس واللون.

---

(١) يوسف ابن تاشفين، ص: ٢٠/٢١
(٢) العلجة هذلي، التجريب في النص المسرحي الجزائري، ص:٢٠٦
(٣) المصدر السابق، ص:٢٥

"ابن تاشفين: ليست لي مطامع في الذهب والقصور، إنني رجل صحرا وي، لا أفهم في الشعر، ولا بناء القصور، ولا في الغناء، إنما أفهم في شيء واحد؛ إن المسلمين يجب أن يكونوا أقوياء وليسوا جبناء ضعفاء؛ أفهم أن تعيش، مثل ابن الخطاب، في بيت فقير، فأمرت لك أن تعيش"(١).

فهو لا يعترف إلا بكونه مسلما يغار على دينه، " فالإسلام .. أول من قرر قواعد المساواة والعدل والحرية والإخاء واعتبرها من أسس وأبجديات هذا الدين، فالناس متساوون في الأصل ووحدة الجنس، ولا فضل لأحد على أحد، إلا بالعمل الصالح والتقوى"(٢)، فهو القائد المغربي المسلم الذي أخذته العزة بالإسلام، وأبى إلا أن يخلص الأندلس من أيدي ملوكها، الذين لا محالة سيسلمونها باستهتارهم لملك قشتالة على طبق من فضة، ليصبح بإقدامه على خلع " المعتمد" من كرسي الحكم، ناصر المستضعفين الذين ولوه لقب أمير المسلمين، وناصر الدين، وليس كما أشيع عنه.

رجل١ : لابد من اسم تمتاز به أمير المسلمين.

رجل٢ : وناصر الدين.

بن تاشفين : أمير المسلمين، وناصر الدين!

---

(١) يوسف ابن تاشفين ، ص:٢٠

(٢) عطية محمد عطية، مقدمة في الحضارة الإسلامية العربية ونظمها، دار يافا العلمية للنشر والتوزيع،د/ط،٢٠١١، ص:١٣٨

رجل ٤ : نعم ..عاش أمير المسلمين ..ناصر الدين ..يوسف بن تاشفين.." [1]

وبعد كل هذا المجد التاريخي الذي أسسه " ابن تاشفين"،نصرة لدولة الإسلام التي امتد بها الزمن لأربعة قرون، يأتي إسقاطه على يد الموحدين، بعد أن اتجهت دولتهم " بقوة نحو هاوية سحيقة، وكارثة محققة،.. إذ قام في سنة٥١٢ ه ـ ١١١٧ م ، رجل من قبائل مصمودة الأمازيغية (البربرية)، يدعى محمد بن تمرت، بثورة على المرابطين"[2]، لتكون النهاية على يد رجل من بني جلدتهم، وهو ما أثار استغراب حفيظة الكاتب، في أن المرابطين" الذين فتحوا البلاد، وأقاموا صرح الإسلام في بلاد المغرب والأندلس لسنوات وسنوات، الآن وبعد ظهور بعض المنكرات في بلادهم، وبعد انشغالهم بالجهاد عن التعليم، أصبحوا يكفرون وتحلّ دماؤهم ويقاتلون من قبل جماعة الموحدين، ذلك الاسم(الموحدين) الذي يشير بقوة إلى أن غيرهم كفار وليسوا بموحدين أو مسلمين"[3]، في إشارة إلى أن ما يجمع المسلمين هو نفسه الذي يفرقهم، إعلاء كلمة لا اله إلا الله، والتي كانت سببا لفتنة كبيرة، أدت إلى حروب دارت بين المسلمين في بلاد المغرب.

---

(١) المصدر السابق، ص:٢٧/٢٨
(٢) راغب السرجاني، قصة الأندلس ،ص:٥٣٣
(٣) المرجع نفسه،ص:٥٥١

"الكاتب : وظلت دولة الموحدين مائتي عام قوية ..فشل في اقتحامها الفرنجة؛ إلا أن الغريب، والعجيب، أن الذي اقتحمها، ودخلها، هم الموحدون .. دولة عربية أخرى"(١).

وإذا رجعنا إلى الأسباب التي جعلت "ابن تومرت" يسقط الدولة المرابطية، فإننا نجدها نفس الأسباب التي جعلت ابن تاشفين يسقط حكم ملوك الطوائف، جهاد المارقين وحماية الإسلام والمسلمين والتي هي فوق كل اعتبار، فمن من الرجال ظلم الآخر.

" عبد الكريم برشيد : وهكذا يمكن أن يقال أن الوقت وقت البحث عن الحقيقة .. من الرجال ظلم الآخر؟ وكيف للمسلمين أن يجددوا القتال!.." (٢)

سؤال يعيد المتفرج العصري إلى نقطة البداية، ويجعل الحيرة تستبد به بعد أن جعله حافظ في صفه، وأقنعه أن " ابن تاشفين " مظلوم، وما أشيع عنه كذب وبهتان، فهل ابن تومرت هو أيضًا مظلوم بإسقاطه حكم دولة إسلامية احتضنت الإسلام لأربعة قرون، وإن وقف المتفرج على مسألة أيهم ظلم الآخر، فيجب أن يقف على مسألة، أن الحرب والتطاحن بين المسلمين لا يخدم سوى الغرب، ودليل ذلك أنه استطاع أن يحكم قبضته على الأندلس، وأمست الفردوس المفقود الذي يحلم المسلمون

---

(١) يوسف ابن تاشفين، ص: ٣١/٣٠
(٢) المصدر نفسه، ص: ٣١

باسترجاعه يوما ما.

"ليلى بنت عائشة : أنا ليلى بنت عائشة، الناقدة الجزائرية، أقول لكم،

ولكل الأجيال: حاول البعض أن يخفي الحقيقة عنكم ..ولكن الحقيقة تبقى دائمًا في الصراع الدائر بين الشرق والغرب ..كان على مر الأجيال والمطامع مستمرة رغم كل ادعاءات السلام"(١).

وفي الأخير نقول أن السيد حافظ عبر مسرحية "ابن تاشفين"، أراد أن يعيد للمسرح هيبته على مستوى المواضيع المطروحة والهادفة، والتي تتطلب وعيي المتفرج ، تعبيرا عن علاقة الوعي بالموضوع، وعي بحقيقة بؤس التاريخ، حين يبحث الإنسان عن معناه وهو مسيج بتاريخ مقذوف فيه، وكيف يعثر على هذه الحقيقية القادرة على فهم الماضي فهما مستمدا من معايشة الحاضر.

---

(١) يوسف ابن تاشفين ، ص: ٣١

المصادر:

- السيد حافظ، مسرحية يوسف ابن تاشفين،

المراجع:

- إبرهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار الشعب، القاهرة، ط/١ ،١٩٧١
- ابن الخطيب. الإحاطة في أخبار غرناطة. تح: محمد عبدالله عنان. المجلد الثاني. مكتبة الخانجي. القاهرة،د/ط.١٩٧٤
- جميل حمداوي، توظيف التراث في المسرح العربي، دار الريف للطبع والنشر الالكتروني،الناظور- تطوان،المملكة المغربية، ط/١،٢٠١٩
- حفناوي بعلي، فلسطين والقدس في المسرح العربي(دراسة نقدية تحليلية)،دار اليازوري العلمية للنشر ةالتوزيع، د/ط،٢٠٠٩
- راغب السرجاني، قصة الأندلس،ج/٢ ،مؤسسة اقرأ للنشر والتوزيع والنشر والترجمة، القاهرة،ط/١،٢٠١٠
- رشاد رشدي، فن كتابة المسرحية، الهيئة العامة للكتاب،د/ط، 1998
- سيد علي إسماعيل، أثر التراث العربي في المسرح المعاصر. دار قباء للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة ، مصر،د/ط، ٢٠٠٠
- شوقي أبو خليل، الزلاقة بقيادة يوسف ابن تاشفين، دار الفكر للطباعة والتوزيع والنشر، دمشق، سورية، ط/٢، ١٩٨٠
- شهاب الدين أحمد عبد الوهاب النويري،نهاية الأدب في فنون الأدب، ج/١١، تح: عبد المجيد ترحيني، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان،د/ط،د/ت
- صبري حافظ، التجريب والمسرح، دراسات ومشاهدات في المسرح الإنجليزي المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د/ط،١٩٨٤
- عبد القادر القط،من فنون الأدب (المسرحية) ، دار النهضة العربية

للطباعة و النشر ، بيروت، د/ط، ١٩٧٨
- عطية محمد عطية، مقدمة في الحضارة الإسلامية العربية ونظمها، دار يافا العلمية للنشر والتوزيع،د/ط، ٢٠١١
- فاروق عبد القادر، من أوراق نهاية القرن (غروب شمس الحلم) ، الدار الثقافية للنشر، مصر، ط/١، ٢٠٠٢
- الفريد فرج، أضواء المسرح العربي، دار الهلال، د/ط، د،ت
- يحيى البشتاوي، المسرح والقضايا المعاصر، دار الأكاديميون للنشر والتوزيع،ط/١ ، ٢٠١١

المراجع المترجمة:

- رينهارت الدوزي، ملوك الطوائف ونظرات في تاريخ الإسلام، تر: كامل كيلاني، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، ط /١ ، ٢٠١٢

المجلات والدوريات:

- جميلة روباش: الواقعي والمتخيل في رواية الأمير لواسيني الأعرج، حوليات الآداب واللغات، دورية علمية أكاديمية محكمة، كلية الآداب واللغات بجامعة المسيلة، الجزائر، ع/٤، أكتوبر، ٢٠١٤
- دين الهناني أحمد، تجليات التراث التاريخي في المسرح الجزائري قبل الاستقلال قراءة تحليلية في آليات التوظيف،مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية ، ع/ ٥٣ ،يونيو،٢٠١٩
- عامر صباح نوري المرزوك،آليات التجريب في العرض المسرحي الحلي،مجلة بابل للدراسات الإنسانية، مجلد ٦، ع/١، ٢٠١٦

- عبد الله حسن الغيث، المسرح التجريبي والسينوغرافيا، محلة العلوم والتقانة، جامعة السودان للعلوم والتيكنولوجيا، مجلد ١٢ ،ع/٢،٢٠١٢
- محمود وليد أبو الندى، الفِكْرُ واسْتدعاءُ التّاريخِ في مسرحيّة "ثورة الزّنجِ " "للكاتب معين بسيسورُؤية" نقديّة" معاصِرة، مجلة الجامعة الإسلامية للبحوث الإنسانية. غزة، مج. ٢٥، ع/ ١ ،كانون الثاني، ٢٠١٧
- يحيى سليم عيسى،آليات توظيف التراث في النص المسرحي الأردني ، المجلة الأردنية للفنون، مجلد ١٠ ،ع/ ١ ،٢٠١٧

المواقع:

- جميل حمداوي، نظريـــة الكوميـديا السـوداء في المسرح المغربي:

http://www.almothaqaf.com/index.php?option=com_content&view=article&id=65710&catid=213&Itemid=53

السيــرة الذاتيــة

د. فاطمة قسول

أستاذة محاضرة قسم ـ أ. بجامعة على لونيسى البليدة٢ إبتداء من ٢٠١١/٠٥/٠٢

تخصص: تحليل الخطاب السردي

fatimakassoul03@yahoo.com

* عضو في فرقة بحث" تحليل الخطاب" بمخبر الدراسات الأدبية والنقدية، بقسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات، بجامعة البليدة ٢.
* عضو في هيئة التحرير الخاصة بمؤلف: " اللسانيات المعرفية ٠١/٠٢ في إطار فعاليات المشروع الدولي (رسالة الباحث) تحت إشراف مخبر اللغة والتواصل بغيلزان.
* عضو باللجنة العلمية الخاصة بمؤلف " اللسانيات العربية" في إطار فعاليات المشروع الدولي (رسالة الباحث) تحت إشراف مخبر اللغة والتواصل بغيلزان.
* عضو باللجنة العلمية الخاصة بمؤلف " الرواية الجديدة، المرجع والأفاق" في إطار فعاليات المشروع الدولي (رسالة الباحث) تحت إشراف مخبر اللغة والتواصل بغيلزان.

* عضو ضمن اللجنة الاستشارية الخاصة بتحكيم وتقييم بحوث مؤلف، " الرواية الجديدة/قراءة في التجربة الروائية لعز الدين جلاوجي،" في إطار فعاليات المشروع الدولي (رسالة الباحث) تحت إشراف مخبر اللغة والتواصل بغيلزان.
* مشاركة في الملتقى الوطني الخطاب الشعري عند سيدي لخضر بن خلوف بين السلطة ورحابة الذاكرة الشعبية يوم ١٦/١٧ ماي ٢٠١٠ بكلية الآداب واللغات جامعة عبد الحميد بن باديس مستغانم. بمداخلة بعنوان " الخطاب الشعري ووعي المعنى عند سيدي لخضر بن خلوف".
* مشاركة في يوم دراسي "أدب الثورة والمقاومة الجزائرية في المنابر الأدبية المغاربية والعربية" يوم ١١ ديسمبر،٢٠١٦، جامعة لونيسي علي بالعفرون ـ البليدة ٢ ـ ، من تنظيم مخبر الدراسات الأدبية والنقدية، بمداخلة بعنوان "متخيل الثورة التحريرية وانعكاساتها الدلالية في رواية اللاز" للطاهر وطار.
* مشاركة في يوم دراسي حول "الكتابة النسوية الخصوصية وأسئلة الاختلاف"، المنعقد يوم ١٢ أفريل٢٠١٧ جامعة لونيسي علي بالعفرون،البليدة ٢، من تنظيم قسم اللغة العربية وآدابها، بمداخلة بعنوان "شعرية المناص كعلامة أيقونية توثيقية وبناء المتخيل في رواية بحر الصمت" لياسمينة صالح.

* مشاركة في ملتقى وطني حول " لغات التخصص وقضايا لغة البحث العلمي"، المنعقد يوم ١٤/١٥ نوفمبر ٢٠١٧ بكلية الآداب واللغات ـ جامعة لونيسي علي البليدة ٢، بمداخلة بعنوان " اللغة العربية المتخصصة بين الممكن ولا ممكن".
* مشاركة في تنظيم ملتقى وطني حول " لغات التخصص وقضايا لغة البحث العلمي"، المنعقد يوم ١٤/١٥ نوفمبر ٢٠١٧ بكلية الآداب واللغات ـ جامعة لونيسي علي البليدة ٢.
* مشاركة في الملتقى الدولي السادس حول صورة الثورة الجزائرية في الإبداع الأدبي والفني (شعرـ روايةـ سينما ـ موسيقى ـ فنون تشكيلية) بكلية الأدب العربي، جامعة عبد الحميد بن باديس مستغانم المنعقد يوم ٢٨/٢٩ نوفمبر٢٠١٧ ، بمداخلة بعنوان: "التجلي الثوري التاريخي في رواية رمانة للطاهر وطار".
* مشاركة في الملتقى الدولي الثاني: " سلطة النص وحدود التأويل"، بجامعة البليدة ٢، المنعقد يومي ٠٤/٠٥ ديسمبر٢٠١٨، بمداخلة عنوانها: التراث وفاعلية والتأويل بالسياق الخارجي.
* مشاركة في الملتقى الوطني : " خطاب الفنون في المنجز الروائي المغاربي"، المنعقد ١٢ ديسمبر ٢٠١٩، بجامعة الجيلالي بونعامة بخميس مليانة، بمداخلة بعنوان: الصورة السينمائية في رواية " كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك لعمارة لخوص".

* مشاركة في الندوة الوطنية " أديب وناقد" يوم ١٣ فيفري ٢٠١٩، جامعة الجيلالي بونعامة بخميس مليانة، بمداخلة بعنوانّ: " النص الإبداعي والممارسة القرائية الإبداعية"
* مشاركة في اليوم الدراسي:"دراسات نقدية لأعمال حفناوي زاغز" يوم ٢٠ فيفري ٢٠١٩، بمداخلة بعنوان:" رواية خطوات في الاتجاه الآخر" العنف يعانق جمالية الإبداع.
* أشرفت على رئاسة يوم دراسي حول " المتخيّل والتاريخ وتشكيل الرؤية في الرواية التجريبية الجزائرية" المنعقد يوم ١١ ديسمبر ٢٠١٧، بكلية الآداب واللغات، تحت رعاية قسم اللغة العربية وآدابها، و بمعيّة مخبر الدراسات الأدبية والنقدية ـ جامعة لونيسي علي البليدة ٢.

المنشورات العلمية:

* مقال بعنوان: "وطار من واقعية الكتابة إلى تجريب روائي جديد،" في مجلة التبيين مجلة ثقافية محكمة ومنوعة، الجمعية الثقافية الجاحظية، ع/٣٥ ،٢٠١٠.
* مقال بعنوان: "دينامية التعالق والتفاعل مع التاريخ، الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء للطاهر وطار"، كتابات معاصرة، مجلة الإبداع والعلوم الإنسانية،العدد٨١،المجلد ٢١ ،بيروت، لبنان، ٢٠١١

* مقال بعنوان: "سلطة التاريخي ولعبة المتخيل" مسالك أبواب الحديد" لواسيني الأعرج، مجلة الحكمة للدراسات الأدبية واللغوية، ع/٣٣، ٢٠١٥.
* مقال بعنوان:"شعرية المناص كعلامة أيقونية توثيقية وبناء المتخيّل الروائي في رواية بحر الصمت لياسمينة صالح"، مجلة الآداب واللغات، مجلة دولية علمية أكاديمية دورية محكمة، ع/١٦، ماي ٢٠١٧،كلية الآداب واللغات، جامعة البليدة ٢.
* مقال بعنوان التجلي الزمني الأسطوري في الرواية" الحوات والقصر" للطاهر وطار،كتاب النص الأدبي وسؤال الكتابة، تقديم:د.ليلى مهدان، د.نسيسة فاطمة الزهراء،دار ألفا، ط/١،٢٠٢٠.
* مقال بعنوان بعنوان التخييل الذاتي في رواية " مثل صيف لن يتكرر " لمحمد برادة، كتاب الرواية الجديدة المرجع والأفاق، تقديم د. حنينة طبيش، تأليف نخبة من الباحثين الأكاديميين، دراسات علمية أكاديمية محكمة، منشورات ألفا للوثائق، البوابة الشمالية للجامعة الأردنية، عمان ـ الأردن ٢٠٢٠، ط/١.

ببليوجرافيا الكاتب السيد حافظ
وأهم أعماله في المسرح والرواية

- من مواليد محافظة الإسكندرية جمهورية مصر العربية ١٩٤٨
- خريج جامعة الإسكندرية قسم فلسفة واجتماع عام ١٩٧٦/ كلية التربية.
- أخصائى مسرح بالثقافة الجماهيرية بالإسكندرية من ١٩٧٤/١٩٧٦.
- حاصل على الجائزة الأولى في التأليف المسرحى بمصر عام ١٩٧٠.
- مدير تحرير مجلة (الشاشة) (دبى مؤسسة الصدي ٢٠٠٦–٢٠٠٧).
- مدير تحرير مجلة (المغامر) (دبى مؤسسة الصدي ٢٠٠٦–٢٠٠٧).
- مستشار إعلامى دبى مؤسسة الصدى (٢٠٠٦–٢٠٠٧).
- مدير مكتب مجلة أفكار بالقاهرة (الكويت).
- مدير مركز الوطن العربى للنشر والإعلام (رؤيا) لمدة خمسة سنوات.
- حصل على جائزة أحسن مؤلف لعمل مسرحى موجه للأطفال في الكويت عن مسرحية سندريلا عام ١٩٨٠.
- حصل على جائزة التميز من اتحاد كتاب مصر ٢٠١٥
- كتب عنه أكثر من ٥٣ رسالة جامعية بين مشروع تخرج أو ماجستير أو دكتوراة.

<u>عرض له في مسرح الطفل</u>

- مسرحية سندريلا (الكويت - سلطنة عمان - البحرين) ١٩٨٣ إخراج / منصور المنصور.
- مسرحية الشاطر حسن (الكويت - دبى - أبوظبى) ١٩٨٣ إخراج / أحمد عبد الحليم.
- مسرحية سندس (الكويت - البحرين - قطر) ١٩٨٥ إخراج / محمود الألفى.
- مسرحية على بابا (الكويت - دبى) ١٩٨٥ إخراج / أحمد عبد الحليم.
- مسرحية اولاد جحا (الكويت - البحرين) ١٩٨٦ إخراج / محمود الألفى.
- مسرحية حذاء سندريلا (الكويت - بغداد) ١٩٨٧ إخراج / دخيل الدخيل.
- مسرحية بيبى والعجوز (الكويت - بغداد) ١٩٨٨ إخراج / حسين مسلم.
- مسرحية فرسان بنى هلال (الكويت) ١٩٨٩ إخراج / محمد سالم.

- عنتر بن شداد (الكويت) ١٩٨٩ إخراج/أحمد عبد الحليم

- مسرحية اولاد جحا (مصر) ١٩٨٩ إخراج / المؤلف.

- مسرحية سندس ١٩٨٩ إخراج / خمسة مخرجين.

- مسرحية حكاية لولو وكوكو ١٩٩٠ إخراج / المؤلف.

- مسرحية قميص السعادة – القاهرة ١٩٩٣ إخراج / محمد عبد المعطى

فرقة تحت١٨ القطاع الاستعراضى بطولة ١٩٩٦ إخراج / حسام عطا
وجدى العربى - عبد الرحمن أبو زهرة
عائشة الكيلانى - علاء عوض

- مسرحية حب الرومان وخيرزان (القاهرة)

- فرقة تحت١٨ القطاع الاستعراضى.. بطولة : مى عبد النبى - لمياء الأمير - محمد عبد المعطى ،أحمد الحجار.

- مسرحية (سفروتة في الغابة) ١٩٩٨ إخراج د. محمد عبدالمعطى
من إنتاج المؤلف .. وتم عرض المسرحية في (مهرجان قرطاج المسرحى بتونس) بطولة / وفاء الحكيم ،محمد عبد المعطى

<u>كتب العديد من الروايات منها :</u>

١- مسافرون بلاهوية ١٩٩٧
٢- نسكافيه ٢٠١٠
٣- قهوة سادة ٢٠١١
٤- كابتشينو ٢٠١٢
٥- شاي أخضر - شاي بالياسمين ٢٠١٤
٦- كل من عليها خان ٢٠١٥
٧- حتى يطمئن قلبى ٢٠١٦
٨- ما أنا بكاتب (تشظى منها روايتان : وهمت به – شط إسكندرية يا شط الهوى) ٢٠١٧
٩- نوروموسى الحبل السري للروح ٢٠١٨
١٠- نيروزي والبنت وجد ٢٠١٨
١١- شهرزاد تحب القهوة سادة ٢٠١٨
١٢- كرس على البحر ٢٠١٨

١٣- هل ما زلت تشرب السيجار ٢٠١٨

١٤- الحاكم بأمر اللّه وشمس ٢٠١٨

١٥- وتحممت بعطرها ٢٠١٩

١٦- حكاية البنت لامارو قراقوش ٢٠١٩

١٧- لو لم أعشقها ٢٠١٩

١٨- كل هذا الحب ٢٠١٩

١٩- نسيت أحلامى في باريس ٢٠١٩

٢٠- أنا وفاطمة ومارك ٢٠١٢ – رواية رقمية تفاعلية ط ٢٠٢٠

٢١- أنا ومارك ويوسف ٢٠١١ - يوميات رجل يضاجع الوطن والتاريخ – ط ٢٠٢١

٢٢- زينب ومارك وأنا ٢٠١٤ - طبعة ٢٠٢٢

٢٣- الدولاب – مثلث الحب – تنويعات تقنية على محور واحد – ط ٢٠٢٢

٢٤- الفلاح عبد المطيع في ثلاث رؤى – تنويعات تقنية على محور واحد – ط ٢٠٢٢

٢٥- سنابل وأحلام – تنويعات تقنية على محور واحد – قصة – فيلم – تليفزيون - ط ٢٠٢٢

<u>مشاريع السيد حافظ الفنية للمسرح</u>

١. الغجرية والسنكوح
٢. وسام من الرئيس
٣. رحلات ابن بسبوسة
٤. أنا ما ليش حل
٥. عريس الغفلة
٦. حكاية الفلاح عبد المطيع
٧. حكاية مدينة الزعفران
٨. الحوش
٩. الراجل اللى لعبها صح
١٠. امسكوا سالم حشيشة
١١. ملك الزبالة
١٢. حرب الملوخية

١٣. الرقص على النار
١٤. عوانس ٢٠٠٠
١٥. بيت الحبايب

<u>كتب مشروعاً مسرحياً للقضية الفلسطينية وحرب أكتوبر والاستنزاف تضمن :</u>

١. رجال في معتقل

٢. يا زمن الكلمة الكدب الكلمة الخوف الحانة الشاحبة العين

٣. والله زمان يا مصر

٤. الأقصى في القدس يحترق

٥. أحبك يا مصر

<u>كتب لمسرح الطفل مشروعا به مسرحيات</u>

١) سندريلا
٢) الشاطر حسن
٣) أبو زيد الهلالى
٤) سندريلا والأمير
٥) سندس
٦) علي بابا
٧) أولاد جحا
٨) بيبى والعجوز
٩) سندباد سواح في البلاد
١٠) قطر الندى
١١) عنتر بن شداد
١٢) فستق وبندق
١٣) القطة يويو
١٤) أحلام بابا نويل

١٥) حمدان ومشمشة
١٦) سفروته في الغابة
١٧) حب الرمان وخيزران
١٨) الوحش العجيب

<u>قدم مشروعا للمسرح التجريبى به</u>

١) كبرياء التفاهة في بلاد اللامعنى
٢) حدث كما حدث ولكن لم يحدث أي حدث
٣) هم كما هم ولكن ليسوا هم
٤) علمونا أن نموت وأن نحيا
٥) الطبول الخرساء في الأودية الزرقاء
٦) حبيبتى أنا مسافر والقطار أنت والرحلة الإنسان
٧) حبيبتي أميرة السينما
٨) إشاعة
٩) أجازة بابا
١٠) الميراث
١١) سيمفونية المواقف ٥ مسرحيات تجريبية فصل واحد وهى
١٢) إيقاع في رحم الكلمات العذرية
١٣) نغم في الحلم الفوضوى
١٤) تقسيمات مختزنة للشمس
١٥) سقوط حضارة لوط
١٦) الخادمة والعجوز (٦ مسرحيات تجريبية)
١٧) المفتاح
١٨) الخلاص يا زمن الكلمة الكدب الكلمة الخوف
١٩) سيزيف القرن العشرين
٢٠) الأشجار تنحنى أحيانًا (مسرحيات تجريبية) وهي
٢١) رجل ونبي وخوذة
٢٢) امرأة وزير وقافلة
٢٣) طفل وقوقع وقزح

٢٤) لهو الأطفال في الأشياء شيىء
٢٥) تكاثف الغثاثة على الخلق موتًا
٢٦) خطوة الفرسان في عصر اللاجدوى.. كلمة
٢٧) محبوبتي محبوبتي قمر الخصوبة في شرنقة حبنا ميلادًا
٢٨) تعثر الفارغات في درب الحقيقة.. بحث
٢٩) ياله من عالم مظلم بارد متخبط
٣٠) بوابة الميناء
٣١) قدم مشروعًا للمسرح النسوي يحتوي على (٥) مسرحيات للنساء تحت عنوان إكسبريسو ومعها
٣٢) امرأتان
٣٣) ليلة ليلاء
٣٤) ليلة الخميس
٣٥) ليلة اختفاء الحاكم بأمر الله
٣٦) ليلة اختفاء إخناتون
٣٧) ليلة اختفاء فرعون موسى
٣٨) المنشار
٣٩) التحقيق
٤٠) صراع الألوان مشروع مسرحيات قصيرة جدًا يضم ٣١ مسرحية بين دقيقة ونصف دقيقة.
٤١) المسافر ٢٠١٨
٤٢) الجراد ٢٠١٨

أخرج للمسرح

-مسافر ليل (لصلاح عبد الصبور) عام ١٩٧٠ من بطولة ٢٥ طفل وطفلة (أصغرهم ٦ سنوات وأكبرهم ١٢ سنة) عرض غنائى موسيقى (ألحان حمدى رؤوف وكورال ٤٠ طفل وطفلة) المسافر ٦ شخصيات والراكب ٦ شخصيات عشري السترة ١٠ شخصيات.
- (الحبل) إيوجين أونيل ١٩٦٨ بطولة مهدي يوسف (المؤلف الشهير

الحالي) – معهد إعداد الفنيين التجاريين.
- الزوبعة لمحمود دياب، كلية التربية عام ١٩٧٣.
- الخروج من ساحل المتوسط قصيدة محمود درويش عرض بطولة ١٢٠ ممثل وممثلة من الشباب.
- آه يا وطن ١٩٧٣ قصائد سيد حجاب، مجدي نجيب،عبد الرحمن الأبنودي-فؤاد حداد.
- حديقة الحيوان لإدوارد أولبي ترجمة على شلش بطولة "أحمد آدم" نجم الكوميديا حاليًا، صفاء غراب قصاص معروف حاليًا.
- كوكو ولولو، تأليف الكاتب ١٩٨٩ إنتاج خاص.
- أولاد جحا، تأليف الكاتب ١٩٨٩ إنتاج قصر ثقافة مصطفي كامل.
- نال جائزة أحسن مخرج في مراكز الشباب عام ١٩٧٠ عن مسرحية (جواز سفر) إعداد / عن أشعار محمود درويش وسميح القاسم.

أسس جماعات تجريبية للمسرح

-فرقة الصعاليك – فرقة ألف باء مسرح – جماعة الاجتياز – وكان ضمن هذه المجموعة الفنان/ فاروق حسنى وزير الثقافة السابق، ود/ مصطفي عبد المعطى وكيل وزارة الثقافة السابق. والفنان مسعد خميس وعلى الجندي ومحمد نوار وقد أخرج يوسف عبد الحميد مسرحية كبرياء التفاهة في بلاد اللامعنى بطولة مسعد خميس ونازك ناز ومسرحية سيزيف بطولة على الجندي.. ومسرحية إيقاع في رحم الكلمات العذرية بطولة محمد أنور.

-جماعة المسرح الطليعي التي قدمت مسرحية (آه يا وطن) لمدة ١١٠ يوم وكانت أول فرقة للهواة في تاريخ مصر تقدم عرضًا متواصلاً دون أجازة – عام ١٩٧٣.

أعماله في فرق الأقاليم والمحافظات

م	المكان	المسرحية	المخرج	سنة العرض
١	بيت ثقافة أبو تشت	رحلات ابن بسبوسة	فريد عبد الحميد	١٩٩٤

٢	بيت ثقافة السنبلاوين	رحلات ابن بسبوسة	رجائى فتحى	١٩٩٥
٣	قصر شبرا الخيمة	ملك الزبالين	محمد الخولى	١٩٩٦
٤	ميت غمر	ملك الزبالين	على عزب	١٩٩٦
٥	العائم	ملك الزبالين	محمد الخولى	١٩٩٦
٦	القليوبية	ملك الزبالين	ماهر سليم	١٩٩٦
٧	أبو حمص	قراقوش والأراجوز	سيد هنداوي	١٩٩٧
٨	العريش	النديم	عبد الستار الخضري	١٩٩٧
٩	غزل المحلة	خطفونى ولاد الإيه	مجدي مجاهد	١٩٩٧
١٠	بلبيس	رحلات ابن بسبوسة	إبراهيم شكري	١٩٩٧
١١	المسرح العائم	قراقوش والأراجوز	محمد الخولى	١٩٩٧
١٢	بيت منشية ناصر	عاشق القاهرة	أحمد عبد الباقى	١٩٩٨
١٣	قصر	حكم قراقوش	أسامة شفيق	١٩٩٨
١٤	بيت النصر	ملك الزبالين	فوزي شنودة	١٩٩٩
١٥	أبو حمص	ملك الزبالين	عادل شاهين	٢٠٠١
١٦	الجيزة	حرب الملوخية	أشرف فاروق	٢٠٠٢
١٧	أبنوب	حرب الملوخية	عادل بركات	٢٠٠٢
١٨	الغنايم	وسام من الرئيس	محمد المصري	٢٠٠٤
١٩	زفتى	وسام من الرئيس	السيد الحسينى	٢٠٠٤

أشهر ما أخرج السيد حافظ من مسرحيات للمسرح

١) بنطلون روميو تأليف أبو السعود الأبيارى
٢) الغربان - تأليفه
٣) مسافر بلا متاع لجان انوى.
٤) الخواجة لامبو مات لعبد الرحمن الأبنودي
٥) شرق المتوسط لمحمود درويش
٦) الزوبعة لمحمود دياب
٧) الحبل لجان أنوى
٨) حديقة الحيوان لإدوارد أولبي بطولة أحمد آدم
٩) هم كما هم وليسوا هم الصعاليك تأليفه وبطولة مهدي يوسف المؤلف الشهير حاليًا مؤلف يوميات ونيس

١٠)ليالي الحصاد لمحمود دياب
١١)أحبك يا مصر تأليفه
١٢)سندس تأليفه
١٣)الخطوبة لتشيكوف
١٤)المخبأ تأليفى
١٥)والله زمان يا مصر تأليفه
١٦)أحبك يا مصر تأليفه
١٧)مصطفى كامل تأليفه
١٨)عبد الله النديم تأليفه
١٩)مسافر ليل لصلاح عبد الصبور كاملة من بطولة ٣٠ طفلاً ألحان حمدى رؤوف
٢٠)أولاد جحا تأليفه
٢١) ومن أشهر ممن ساعده في الإخراج لسنوات

الأستاذ عادل شاهين

الأستاذ محمد غباشي النجم المعروف الآن

المخرج ناجي أحمد ناجي

المخرج سيد شعبان

المخرج رمضان عبد الحفيظ

أخرج مسرحياته المؤلفة للمسرح من مصر الأساتذة المخرجون

أحمد عبد الحليم أخرج ٤ مسرحيات
محمود الألفي مسرحيتان
مجدى عبيد مسرحيتان
فاروق زكي مسرحية
دكتور محمد عبد المعطي مسرحيتان

دكتور حسام عطا مسرحية
فاروق زكي مسرحية
سمير حسني مسرحية
محمد متولي مسرحية
عبد الرحمن الشافعي مسرحية
أشرف فاروق مسرحية
أحمد إسماعيل مسرحية
سمير زاهر مسرحية
عادل شاهين مسرحية
أسامة شفيق مسرحيتان
مجدى مجاهد مسرحينان
محمد سالم مسرحية
علي سرحان مسرحية
عباس أحمد مسرحية
إميل شوقي مسرحية
بالإضافة لحوالي ٣٠ مخرجًا من أشهر مخرجي المحافظات

أخرج مسرحياته من العراق الأساتذة

د وليم يلدا مسرحية الطبول الخرساء في الأودية الزرقاء
دكتور سعدي يونس مسرحية حكاية الفلاح عبد المطيع
دكتور عباس التاجر العراق بابل مسرحية حكاية مدينة الزعفران
دكتور بشار عليوى مسرحية اختفاء أبي ذر الغفارى
المخرج هشام عبد الرحمن (إعداد وإخراج) مسرحية (سيمفونية العصافير) الفلسطيني المقيم في بغداد معدة عن مسرحية (حبيبيتي

أنا مسافر والقطار أنت والرحلة الإنسان) للكاتب المصري السيد حافظ مع مجموعة من أشعار معين بسيسو ومحمود درويش عرضت في معهد الفنون الجميلة في بغداد عام ١٩٨٧ على خشبة المسرح الدوار في المعهد وهي ضمن أطروحات الطلبة للتخرج في المعهد وكانت الممثلة زهرة بدن تمثل أحد أدوار المسرحية الرئيسة فيها ..

من الكويت أخرج مسرحياته

منصور المنصور (مسرحية سندريلا)

دخيل الدخيل (مسرحية سندريلا والأمير الجزء الثاني)

د حسين مسلم (مسرحية بيبي والعجوز)

عبد الله عبد الرسول (مسرحية مدينة الزعفران وحكاية الفلاح عبدالمطيع)

أشهر من أخرج له في الإمارات

جاسم عبيد الساحر حمدان

أشهر من أخرج له من تونس

الطيب السهلي المخرج التونسي أخرج مسرحية الفلاح عبد المطيع مرة في فرقة جزائرية باسم " الليلة نحكى " ونالت جالزة افضل عرض ٢٠١٠ ومرة في تونس لفرقة تونسية تونس باسم "ثورة الصبار"

كتب ودراسات مسرحية قدمت عن أعماله في مسرح الطفل :

- كتاب بحث رسالة الحكاية الشعبية في مسرح الطفل في الكويت - دراسة في مسرح السيد حافظ للباحثة آمال الغريب-المعهد العالي للفنون المسرحية ١٩٨٤- الناشر مركز الوطن العربي ١٩٨٧.

- كتاب بحث رسالة في الشخصية التراثية وظيفتها الفنية والفكرية في مسرح السيد حافظ - سميرة أوبلهي - مكناس المغرب ١٩٨٦-الناشر مركز الوطن العربي ١٩٨٨.
- الشخصية التراثية الشعبية في مسرح الطفل عن السيد حافظ - نموذجًا علي بابا- نزيهة بن طالب (الناشر - العربي للتوزيع).
- مسرح الطفل عن السيد حافظ – نموذجًا " مسرحية الشاطر حسن " فاطمه حاجى - المغرب ١٩٩١.
- مسرح الطفل عند السيد حافظ نموذجًا مسرحية " قميص السعادة " نعيمة عبد اللاوي ١٩٩٦-١٩٩٧. (المغرب).
- مسرح الطفل عند السيد حافظ نموذجا مسرحية "سندريلا والأمير - وقميص السعادة" د. عبد العزيز خلوفة - جامعة محمد بن الله - فاس – المغرب ٢٠٠٢-٢٠٠٣.
- دور مسرح الطفل في ترسيخ بعض القيم الأخلاقية عن طريق الحكاية الشعبية نموذج " سندريلا " للالسيد حافظ - سناء جلال أحمد علي – جامعة المنوفية – قسم الإعلام التربوي – جمهورية مصر العربية ٢٠٠٢- ٢٠٠٣.
- مسرح الطفل - دكتور على عاشور الجعفر– الكويت
- مسرح الطفل في الكويت – د. نرمين الحوطى – الكويت
- خصوصية التأليف لمسرح الطفل في الوطن العربي (نموذجاً السيد حافظ) – م.م. حيدر على الأسدى – العراق.
- مفهوم الثورة في مسرح الطفل في أعمال السيد حافظ – د. رشا دياب كلية التربية النوعية – جامعة طنطا – جمهورية مصر

العربية.

كتب ودراسات مسرحية عن أعماله في المسرح التجريبي والمسرح والتراث العربي :

- بحث في اللغة الشعرية في مسرح السيد حافظ- موسكو- تحت إشراف المستشرق فلاديمير شاجال.
- كتاب إشكالية التأهيل في المسرح العربي - صليحة حسني - بحث- كلية الآداب والعلوم الإنسانية - المغرب. الناشر مركز الوطن العربي ١٩٨٧.
- كتاب الفلاح في المسرح العربي - نموذجًا حكاية الفلاح عبدالمطيع - للسيد حافظ – خديجة الفلاح - جامعة محمد الأول -المغرب الناشر مركز الوطن العربي ١٩٨٨.
- كتاب البطل الثوري في مسرح السيد حافظ - نموذجا ظهور واختفاء أبي ذرالغفاري- منصورية مباركي - وجدة - المغرب. الناشر مركز الوطن العربي ١٩٨٩.
- كتاب القضية الفلسطينية في مسرح السيد حافظ -نموذجًا ٦ رجال في معتقل شنايف الحبيب - المغرب. الناشر مركز الوطن العربي ١٩٩٠.
- مفهوم الإرشادات المسرحية ومسألة التجريب في المسرح العربي.
- السيد حافظ نموذجًا من خلال مسرحية " طفل وقوقع وقزح " حقون حميد - المغرب ١٩٩٢.
- التجريب في مسرح السيد حافظ الحانة الشاحبة العين تنتظر الطفل العجوز الغاضب- نموذجا- عائشة عابد - جامعة محمد الأول - ١٩٩١.
- التجريب والعبث في المسرح العربي من خلال مسرحية سيزيف للالسيد حافظ – حليمة حقوقى ١٩٩٢.
- التجريب في مسرح السيد حافظ نموذجًا ١ " حبيبتي أنا مسافر و القطار أنت والرحلة الإنسان " ١٩٩٢-١٩٩٣ بنيونس الهواري. (المغرب)

- المسرح السياسي عند السيد حافظ من خلال مسرحية " ملك الزبالة أو الزبالين " رزوق أحمد – جامعة محمد الأول- وجدة- المغرب - ١٩٩٦.
- إشكالية التجريب في مسرح السيد حافظ أطروحة لنيل دبلوم الدراسات العليا بنيونس الهواري ١٩٩٩-٢٠٠٠ (المغرب).
- المسرح التجريبي عند السيد حافظ نموذجًا مسرحية " سيزيف " سميرة لمسايح ٢٠٠٢-٢٠٠٣ (المغرب).
- التراث والمسرح مسرحية " حلاوة زمان " السيد حافظ - نموذجًا - فاطمة زكاوي ٢٠٠٢-٢٠٠٣.
- السيد حافظ والمسرح التجريبي د. ليلى بن عائشة – الجزائر.

المسلسلات التليفزيونية :

مبارك	(١٥ حلقة) إخراج /كاظم القلاف.
العطاء	سهرة (الكويت) إخراج / عبد العزيز منصور.
الحب الكبير	سهرة (الكويت) إخراج / حسين الصالح.
الغريب	سهرة ٣ أجزاء (الكويت) إخراج /يوسف حمودة.
صغيرات على الحب	مسلسل ١٥ حلقة (تليفزيون الكويت) بطولة: حياة الفهد- إخراج / محمد عيسى.
صدى الأيام	سهرة (تليفزيون الكويت) إخراج /كنعان حمد- بطولة : منصور المنصور- هدى حمادة.
الدرب الجديد	سهرة تليفزيونية بطولة : جلال الشرقاوي - ياسر جلال - طارق دسوقي - إخراج / سيد عبيدو - (التليفزيون المصري).
منين أجيب ناس	مسلسل ١٥ حلقة بطولة معالي زايد - محمد وفيق - حنان شوقي - محمود الجندي - إخراج كريم ضياء الدين (التليفزيون المصري).
أنا وبناتى في الزحام	مسلسل ١٥ حلقة بطولة زيزي البدراوي - أحمد خليل - سيد عبد الكريم - أحمد سلامة إخراج محمد عبد السلام (التليفزيون المصري).
علاء الدين والأميرة ياسمين	مسلسل أطفال _ يقع المسلسل في ٢٦ حلقة بطولة / نوال أبو الفتوح - أحمد عبد الوارث - ضياء المرغني - هشام عبد الله - ناصر سيف - هالة فاخر إخراج / أيمن عبيس (إنتاج التليفزيون المصري).

عصفور تحت المطر	مسلسل في ٣١ حلقة بطولة / أحمد عبد العزيز ـ تيسير فهمي ـ أحمد ماهر ـ وجدي العربي ـ سيد عبد الكريم ـ عزة بهاء ـ تهاني راشد ـ غسان مطر ـ هشام عبد الله ـ ضياء المرغني ـ مخلص البحيري ومن إخراج / محمود بكري (إنتاج التليفزيون المصري).
همام وبنت السلطان	مسلسل أطفال _ يقع المسلسل في ٢٨ حلقة بطولة / هالة فاخر ـ علا رامي ـ وجدي العربي ـ غسان مطر ـ عايدة عبد العزيز ـ حنان سليمان .. ومن إخراج / أحمد مجدي (ومن إنتاج التليفزيون المصري).
وبحلم بيك يا وطن	مسلسل أطفال ـ يقع المسلسل في ٣٠ حلقة ـ بطوله احمد سلامه ونوال أبو الفتح ومحمد وفيق وممدوح وافي وإخراج محمد دنيا.

المسلسلات الإذاعية :

مسلسل البيت الكبير	**٩٠ حلقة/ إذاعة قطر مدة الحلقة ١٥ق**
مسلسل غرباء في الحياة	**البحرين / إذاعة ٣٠ حلقة.**
٥ مسلسلات إذاعة –الكويت	**المسلسل ٣٠ حلقة .**
٩٠ حلقة برنامج كتاب خليجى	**إذاعة قطر .**
٣٠ حلقة إغاثة الأمة	**إعداد وسيناريو - انتاج إذاعة قطر إذاعة قطر .**
٣٠ حلقة مسلسل جنون وفنون التاريخ	**إذاعة أبو ظبى - إخراج / حبيب غلوم**
٣٠ حلقة مسلسل علاء الدين والأميرة ياسمين	**إذاعة الكويت إخراج / أحمد مساعد بطولة محمود يس**
٣٠ حلقة مسلسل سندباد	**إذاعة الكويت .إخراج أحمد مساعد**
٣٠ همام وبنت السلطان	**إذاعة البحرين - إخراج/ إبراهيم عيسى**

قائمة كتب الدراسات النقدية عن أعمال الكاتب/ السيد حافظ

١- **الفعل الدرامى في مسرح السيد حافظ - دكتور مصطفى رمضانى (مغربى) و٦ باحثين معه.**

٢- **التشظى وتداخل الأنواع الأدبية (تجربة السيد حافظ في المسرواية) "جزءان" د. نجاة صادق الجشعمى .**

٣- **المسرح التجريبى بين المراوغة اضطراب المعرفة د. نجاة صادق الجشعمى– عراقية.**

٤- **السيد حافظ في عيون الباحثين والنقاد الجزائريين د. نجاة صادق الجشعمى– عراقية.**

٥- المشاكس د. نجاة صادق الجشعمى – عراقية
٦- التأثيث المكانى في رواية ليالى دبى شاى بالياسمين – د. محمد زعترى - الجزائر.
٧- أعمال السيد حافظ المسرحية من الفهم والتفسير إلى صناعة الوعى
إعداد الدكتور: مفتاح خلوف – الجزائر – ط٢٠٢٠م.
٨- الحب الملكى – سحر التنهيد والعشق – مقتطفات من سباعية السيد حافظ الروائية – د. نجاة صادق الجشعمى – عراقية ٢٠٢٠م
٩- السيد حافظ والذاكرة المسرحية في حوارات – إعداد الكاتب : أحمد حافظ - مصر - ط٢٠٢٠م
١٠- امبراطورية المسرح – دراسات نقدية في مسرح السيد حافظ - د.ناديه سعدونى ،الجزائر ط٢٠٢٠م.
١١- الهجنة الأجانسية في أعمال السيد حافظ الإبداعية - د. نادية سعدونى – الجزائر – ط ٢٠٢٠م.
١٢- معارك المسرح " دراسات في النقد المسرحى لنصوص السيد حافظ " د. إبراهيم بوخالفة – الجزائر – ط٢٠٢٠م
١٣- بلاغة التعبير عن فكر الكاتب السيد حافظ السياسى في إبداعه الروائى – رسالة ماجستير – مى جمال الشربينى – ط٢٠٢٠م
١٤- ثنائية المخاتلة بين النص الغائب والصورة الذهنية في مسرح السيد حافظ
إعداد : "أسمهان سعودى و سناء نويوية " اشراف د . محمد زعيتري – الجزائر - ط٢٠٢٠م.
١٥- التجريب فى المسرح العربى مسرح السيد حافظ نموذجًا – إعداد : عبد الحق قرطيط – إشراف الدكتور / يونس لوليدي – المغرب – ط٢٠٢٠م
١٦- صور المرأة وأبعاد توظيفها فى مسرحيات السيد حافظ – إعداد عفاف صغيرة و نادية زوالى – إشراف الدكتور / مفتاح خلوف – الجزائر – ط٢٠٢٠م.
١٧- التشاكل الأجناسى فى سباعية السيد حافظ – د. أمل درويش – القاهرة
١٨- إستراتيجية النص وتفاعل المتلقى في الخطاب الأدبى رواية "كابتشينو " للسيد حافظ – د.ربيعة حنيش – الجزائر
١٩- عمالقة على المقهى مع السيد حافظ – الكاتب والناقد أحمد حافظ – ط٢٠٢١.
٢٠- التجريب وجماليات البناء السردي في الرواية العربية - ضمن مشروع ورشة النقد للسرد الروائى "السباعية" الجزء السادس - نموذجًا رواية "ما أنا بكاتب." - ط٢٠٢١.
٢١- معمارية البناء وجماليات السرد ما بين الزمانكية وعولمة النقد – ضمن مشروع ورشة النقد للسرد الروائى "السباعية" الجزء السادس - نموذجًا رواية "ما أنا بكاتب." - ط٢٠٢١.

٢٢- العنونة ما بين الصورة والزمانكية في الرواية – ضمن مشروع ورشة النقد للسرد الروائى "السباعية" الجزء السادس - نموذجًا رواية "ما أنا بكاتب." - ط٢٠٢١.

٢٣- شرنعة العشق ما بين البراجماتية والدوجماطيقية - ضمن مشروع ورشة النقد للسرد الروائى "السباعية" الجزء السادس - نموذجًا رواية "ما أنا بكاتب". - ط٢٠٢١.

٢٤- السرد الروائى ما بين خلخلة التأريخ وتجاوز الذاكرة - ضمن مشروع النقد للسرد الروائى "السباعية" الجزء الرابع - نموذجًا رواية "كل من عليها خان". - ط٢٠٢١.

٢٥- التمرد على نمطية السرد في بنية الرواية - ضمن مشروع النقد للسرد الروائى "السباعية" الجزء الثانى - نموذجًا رواية "كابتشينو". - ط٢٠٢١.

٢٦- تجليات التناص في رواية "أنا وفاطمة ومارك" – د. حنان حطاب – ط٢٠٢١.

٢٧- بناء البطل التراجيدي في مسرح السيد حافظ – إشراف: دكتور / عزوز ختيم
إعداد الطالبين بن حافظ عائشة ـ بوزيدي زكريا - جامعة محمد بوضياف المسيلة –الجزائر ط٢٠٢١.

٢٨- فنيات الكتابة المسرحية " مسرحية إمرأتان نموذجًا" للكاتب السيد حافظ– دراسة بقلم بسمة حرود ـ نورة حبيب ـ تقديم الدكتور محمد زعيتري – الجزائر - طبعة ٢٠٢١م.

٢٩- البنية السردية في الرواية العربية الحديثة رواية "ما أنا بكاتب" للسيد حافظ رسالة ماستر - الجزائر بقلم بلقليل دلال و بن صوشة كنزة – ط ٢٠٢٢

٣٠- المرأة والبعد الاجتماعى والعقائدي في رواية "كل من عليها خان" للسيد حافظ - إعداد: حمريط زهيرة - خلفة إيمان – ط ٢٠٢٢

٣١- البعد السياسى التحريضى في نصوص السيد حافظ المسرحية - دراسة بقلم ايمان خالد مـهدي عمران – ط ٢٠٢٢

٣٢- البناء الفنى في الرواية المسرحة نموذجًا رواية كل من عليها خان للسيد حافظ
دراسة بقلم أ. فضيلة طايبى و أ. آسيا خيتوس – ط ٢٠٢٢

٣٣- تشكيل النّص غير الملفوظ فـى مسرحيات السّيد حافظ رسالة ماجستير بقلم زهرة هبوب وصفية زلوف - إشراف البروفسور مفتاح خلوف – جامعة محمد بوضياف – الجزائر – ط٢٠٢٢

٣٤- السيد حافظ في عيون نقاد وأدباء فلسطين - مجموعة نقاد من فلسطين
(د. إبراهيم طه - أ. عبد الله الشيتى - أ. حسن عبد الهادي - د. نادر القنة - أ. وليد أبو بكر - أ. عبد القادر كراجة - أ. ناصر العودة (سليمان الشيخ - أ. ماجد الشيخ)

٣٥- البناء الفنى للحكاية الشعبية على بابا والأربعين حرامى بين الموروث الشعبى

أ. يوسف عبد الرحمن إسماعيل

٣٦- إعادة كتابة التاريخ في مسرح الطفل العربى. مسرحية. أبوزيد الهلالى. للسيد حافظ إعداد سعاد مدانى - نصيرة بن زموري

٣٧- السيرة الشعبية في مسرح الطفل - السيد حافظ نموذجا - د. طارق الحصري.

٣٨- هندسة الشخصيات في رواية ليالى دبى للكاتب السيد حافظ - فاطمة صغيري

٣٩- الحاكم بأمر الله ما بين بن باكثير والسيد حافظ و سالم بن حميش - ا.د . محمد عبازه

٤٠- السيد حافظ في عيون كتاب وفنانين ونقاد العراق - إعداد. نجاة صادق الجشعمى د. نجاة صادق الجشعمى - د. خلود جبار عبيد - د. نزار شبيب العبادي م.م. حيدر على الأسدي أ. سحر الجابري - د. ستار عايد العتابى - م.م. زينب نوري لعيوس - أ. صالح البدري - د. خلود محمود عبود أ. أحمد سعدون البزونى - أ. يوسف عبود جويعد)

٤١- "السيد حافظ في عيون كتاب ونقاد وأدباء الكويت" إعداد : د. نجاة صادق الجشعمى (د. محمد المنصور ، د. نرمين يوسف الحوطى ، د. محمد مبارك الصوري ، أ. آمال الغريب ، أ. عبد اللّه عبد الرسول ، أ. عماد منصور المنصور ، أ. صالح الغريب ، أ. عبد المحسن الشمري ، أ. أحمد الرقعى ، أ. فيصل السعد ، أ. خليل الوادي.)

٤٢- حضور الفاطميين في مسرحيات السيد حافظ - د. نزار شبيب كريم العبادي

٤٣- السرد الروائى ما بين خلخلة التأريخ وتجاوز الذاكرة - د. نجاة صادق الجشعمى (أ.د. هاجر مباركى - د. وفاء كمالو - د. سعيدة خلف - د. داليا بدوي - أ. شيماء أحمد رُميح - أ. رضوى جابر شعبان - أ. حسن الجوخ - أ. بسنت حسين - أ. مى جمال الشربينى - أ. طايبى فضيلة - أ. خيتوس آسيا)

٤٤- الشخصيات ما بين المرئى واللامرئى والثابت والمتغير في السرد الروائى - السيد حافظ نموذجا إعداد : د. نجاة صادق الجشعمى (أ.د. فايزة محمد سعد - أ.د. سيد على إسماعيل - د. عايدي على جمعة - د. كاميليا عبد الفتاح - أ. إيمان الزيات - أ. رضوى جابر - أ. أحمد حنفى أمل سالم)

٤٥- التجريب وانحرافات السرد في الرواية - السيد حافظ نموذجا إعداد : د. نجاة صادق الجشعمى (د. نجاة صادق الجشعمى - أ.د. هاجر مباركى د. أفكار أحمد زكى - د. سعيدة خلف - د. وفاء كمالو - د. كامليا عبد الفتاح د. محمد مخيمر د. داليا بدوي - د. رائدة العامري - أ. إيمان الزيات - أ. احمد محمد الشريف أ. سحر الجابري - أ. بسنت حسين - أ. فاديا سلوم - أ. رضوى جابر)

٤٦- التجريب ومكونات البنى السردية في الرواية- السيد حافظ نموذجا- إعداد: نجاة صادق الجشعمى.
٤٧- العنونه ما بين الصورة و الزمانكية في الرواية- السيد حافظ نموذجا- د. نجاة صادق الجشعمى
٤٨- تجليات التناص في الخطاب السردي. رواية أنا وفاطمة مارك للسيد حافظ نموذجا
إعداد : (سميحة بايفوح -والزهرة خنوش- وراضية كبور)
٤٩- التشاكل الأجناسى في سباعية السيد حافظ - د. أمل درويش
٥٠- الحب ما بين الاصطلاح والرمزية- روايات السيد حافظ نموذجا- د. نجاة صادق الجشعمى
٥١- تجليات الحداثة في الخطاب السردى المعاصر كل من عليها خان للكاتب السيد حافظ نموذجا - د. فايزة محمد سعد
٥٢- صورة المجتمع في نصوص مسرح الطفل المستلهمة من التراث عند السيد حافظ - د. هدى سعيد عبد العليم
٥٣- المسرح والتراث والتاريخ تجربة السيد حافظ- سميرة أوبلهى
٥٤- التجريب في المسرح العربى مسرح السيد حافظ نموذجًا- عبد الحق قرطيط
٥٥- صورة المرأة وأبعاد توظيفها في مسرحيات السيد حافظ "نماذج مختارة" –

١) إعداد: عفاف صغيري و نادية زوالى

٥٦- ثورة الإبداع في المسرح والسرد نموذجًا الكاتب السيد حافظ- د. وفاء كمالو
٥٧- جمالية الكتابة المسرحية و السردية عند السيد حافظ- د. كمال الدين عيد
٥٨- مملكة السرد- دراسات نقدية في سرديات السيد حافظ- د. إبراهيم بوخالفة
٥٩- الهجنة الأجناسية في أعمال السيّد حافظ الإبداعية- د. نادية سعدونى
٦٠- مفهوم الثورة في مسرح الطفل في أعمال السيد حافظ- رشا دياب
٦١- خصوصية التأليف في مسرح الطفل في الوطن العربى-السيد حافظ نموذجا

٢) إعداد: د. حيدر على الأسدي

٦٢- التأثيث المكانى في رواية ليالى دبى شاي بالياسمين للكاتب السيد حافظ

٣) إعداد : سليم ميرة - خالد ربعى

٦٣- تمثيل العالم حفريات في الأدب الروائى للكاتب السيد حافظ- د. إبراهيم أبو خالفة
٦٤- السيد حافظ في عيون نقاد المغرب- الجزء الأول- إعداد : نجاة صادق الجشعمى
(أ.د. مصطفى رمضانى - أ.د عبد الرحمن بن زيدان - د. شنايف الحبيب - أ. محمد السعيدى

أ. نصيرة يعقوبى - أ. عبد السلام بوسنينه - أ.د. عبد الكريم برشيد - أ. الهوارى بن يونس
أ. نعيمة عبد لاوى - أ. محمد المحراوى - أ. ثوريا ماجدولين - أ. سعاد درير)

٦٥- السيد حافظ في عيون نقاد المغرب - الجزء الثانى - إعداد د. نجاة صادق الجشعمى
(أ. صفاء درويش - أ.د. عبد العزيز خلوفه - أ. نزيهة بن طالب - د. نادية فضمى
أ. فاطمة حاجى - أ. سميرة أوبلهى - أ. سميرة لمسايح - أ. يمينة الراوي - أ. سعاد درير –
أ. زروق أحمد - أ. أحمد مرزاق - أ. حميد حقون - أ. فاطمة زكاوى - أ. حليمة حقونى)

٦٦- انحطاط العالم والسرد العربى السيد حافظ في عيون الباحثين والنقاد الجزائريين

٤) د. إبراهيم بوخالفة (أ. د. / ابراهيم بوخالفة - أ / ليلى بن عائشة - أ / هاجر مباركى

٥) د / نادية سعدونى - أ / وافية بولفعة - أ / عائشة حمادو - أ / نصيرة علاك - أ / كلثوم باجى
أ / هيدتش اسماعيل - أ / عبد النّاصر بن بناجى - أ / عبد القادر سرير عبد الله)

٦٧- تمظهر التجديد في بنية السرد في القصة القصيرة - السيد حافظ نموذجا –

٦) إعداد د. نجاة صادق الجشعمى (أ.د. إبراهيم بوخالفة الجزائر د. وفاء كمالو مصر

٧) أ.د. السعيد الورقى مصر د. ليلى بن عائشة الجزائر د. هاجر مباركى الجزائر

٨) د. إبراهيم طه فلسطين د. منيرة مصباح أمريكا د. عبد العزيز خلوفة الجزائر

٩) د. نادية سعدونى الجزائر د. أمال شوقى مصر د. عائشة حمادو الجزائر
د. ماهر عبد المحسن مصر د. وافيه بو لفعه الجزائر د. نصيرة علاك الجزائر
أ. فيصل صوفى اليمن أ. إيمان الزيات مصر أ. شوقى بدر يوسف مصر
أ. يوسف عبد المسيح العراق أ. سعيد فرحات لبنان أ. شاهيناز الفقى مصر
أ. عبد الله هاشم مصر أ. شفيق العمروسى مصر أ. سمير عبدالفتاح مصر
أ. محمود قاسم مصر أ. السيد الهيبان مصر أ. أحمد محمد الشريف مصر)
أ. عبد الله الشيتى فلسطين

٦٨- التنوع الدلالى في مسرح الطفل - السيد حافظ نموذجا - إعداد د. نجاة صادق الجشعمى

١٠) أ.د جميلة مصطفى الزقاي الجزائر د. ليلى بن عائشة - الجزائر

١١) د. وفاء كمالو - مصر د. منيرة مصباح - أمريكا

١٢) د. لبلبة فتحى – مصر أ. ايمان حسين – مصر

١٣) د. خلود محمود عبود – العراق د. نرمين يوسف الحوطى

١٤) أ. نزيهة بن طالب – المغرب أ. فاطمة حاجى – المغرب

١٥) أ. يمينة الراوى – المغرب أ. أمال الغريب – الكويت

١٦) أ. نعيمة عبد لاوى – المغرب أ. ايمان الزيات – مصر

١٧) أ. بدوردات – مصر أ. عواطف الزين – الكويت

٦٩- رؤية النقد لعلامات النص المسرحى في مسرح الطفل في الوطن العربى- السيد حافظ نموذجا..
إعداد د. نجاة صادق الجشعمى

٧٠- التشظى وتداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية- السيد حافظ نموذجا - الجزء الثانى
إعداد : نجاة صادق الجشعمى

٧١- التجريب في مسرح السيد حافظ - د. ليلى بن عائشة

٧٢- المسرح التجريبى بين المراوغة واضطراب المعرفة- السيد حافظ نموذجا
إعداد د. نجاة صادق الجشعمى

٧٣- إشكالية الحداثة والرؤي النقدية في المسرح التجريبى الجزء الثانى- السيد حافظ نموذجا
إعداد د. نجاة صادق الجشعمى

(أ.د. سعد أردش مصر أ. د. عبد الكريم برشيد المغرب
أ.د جميلة مصطفى الزقاي الجزائر أ. بنيونس الهواري الجزائر
د. سميرة أوبلهى المغرب أ. فاطمة زكاوى المغرب
د. أحمد العشرى مصر أ. عادل النادى مصر
د. مازن الماحى مصر أ. أحمد غانم مصر
أ. حليمة حقونى المغرب أ. عبد الغنى داود مصر
أ. نصيرة يعقوبى المغرب أ. محمود قاسم مصر
أ. محمد يوسف مصر أ. أحمد الشريف مصر
د. ليلى بن عائشة الجزائر أ. جبارى عبد الرازق الجزائر
أ. نادية فضمى المغرب أ. أحمد فضل شبلول مصر
أ. شنايف الحبيب فلسطين د. مصطفى عبد الغنى مصر أ. محمد صدقى مصر

)

٧٤- إشكالية ملامح الحب ما بين التمجيد بالمقدس والاستلحاق بالمدنس- السيد حافظ نموذجا إعداد د. نجاة صادق الجشعمى

٧٥- انعكاس الثقافات تجانسها وتناقضاتها ما بين التجريب والحتمية في النص الروائى - السيد حافظ نموذجا - إعداد د. نجاة صادق الجشعمى

(د. طالب عمران المعموري- د. رشا غانم - أ. سحر الجابري - د. نجاة صادق الجشعمى – د. سعيدة خلف - د. مصطفى بوخال - أ. محمد عطية محمود - أ. سليم ميرة – أ. خالد ربعى - د. وفاء كمالو - أ. أحمد حنفى - د. رياض موسى سكران – أ. أشرف دسوقى على - د. داليا بدوي - د. محمد مخيمر - أ. فهمى إبراهيم = د. خالد البوهى - د. أدهم مسعود القاق - أ. فاديا سلوم)

٧٦- جدلية الأنساق والدلالات الرمزية المضمرة في السرد الروائى - السيد حافظ نموذجا إعداد د. نجاة صادق الجشعمى

(أ.د. كمال الدين عيد - أ. فاديا سلوم - د. جميلة رحمانى - د. حنان حطاب – د. ستار عايد العتابى – د. لبلبة فتحى خليفة - د. وفاء كمالو - د. أمجد ريان – د. إبراهيم بوخالفة – أ. دينا نبيل عبد الرحمن - أ. عواطف الزين - أ. فهمى إبراهيم - أ. أحمد فضل شبلول – أ. معتز العجمى - أ. أمين بكير - أ. محمد الدسوقى – أ. سحر الجابري - أ. بسنت حسين)

٧٧- كتاب بحث رسالة الحكاية الشعبية في مسرح الطفل في الكويت - دراسة في مسرح السيد حافظ للباحثة آمال الغريب- المعهد العالى للفنون المسرحية ١٩٨٤- الناشر مركز الوطن العربى ١٩٨٧.

٧٨- كتاب بحث رسالة في الشخصية التراثية وظيفتها الفنية والفكرية في مسرح السيد حافظ - سميرة أوبلهى - مكناس المغرب ١٩٨٦- الناشر مركز الوطن العربى ١٩٨٨.

٧٩- بحث في اللغة الشعرية في مسرح السيد حافظ- موسكو- تحت إشراف المستشرق فلاديمير شاجال.

٨٠- كتاب إشكالية التأهيل في المسرح العربى - صليحة حسنى - بحث- كلية الآداب والعلوم الإنسانية - المغرب. الناشر مركز الوطن العربى ١٩٨٧.

٨١- كتاب الفلاح في المسرح العربى - نموذجا حكاية الفلاح عبد المطيع - للسيد حافظ – خديجة الفلاح - جامعة محمد الأول - المغرب الناشر مركز الوطن العربى ١٩٨٨.

٨٢- كتاب البطل الثوري في مسرح السيد حافظ - نموذجا ظهور واختفاء أبو ذر الغفارى- منصورية

مباركى - وجدة - المغرب. الناشر مركز الوطن العربى ١٩٨٩.
٨٣- كتاب القضية الفلسطينية في مسرح السيد حافظ - نموذجا ٦ رجال في معتقل شنايف. الحبيب - المغرب. الناشر مركز الوطن العربى ١٩٩٠.
٨٤- مفهوم الإرشادات المسرحية ومسألة التجريب في المسرح العربى. السيد حافظ نموذجا من خلال مسرحية " طفل وقوقع وقزح " حقون حميد - المغرب ١٩٩٢.
٨٥- التجريب في مسرح السيد حافظ الحانة الشاحبة العين تنظر الطفل العجوز الغاضب- نموذجا - عائشة عابد - جامعة محمد الأول - ١٩٩١.
٨٦- الشخصية التراثية الشعبية في مسرح الطفل عن السيد حافظ - نموذجا على بابا - نزيهة بن طالب (الناشر - العربى للتوزيع).
٨٧- مسرح الطفل عن السيد حافظ–نموذجا "مسرحية الشاطر حسن" فاطمه حاجى - المغرب ١٩٩١.
٨٨- التجريب والعبث في المسرح العربى من خلال مسرحية سيزيف للسيد حافظ - حليمة حقوقى ١٩٩٢.
٨٩- التجريب في مسرح السيد حافظ نموذجا ١ " حبيبتى أنا مسافر و القطار انت و الرحلة الإنسان " ١٩٩٢ - ١٩٩٣ بنيونس الهواري. (المغرب)
٩٠- المسرح السياسى عند السيد حافظ من خلال مسرحية " ملك الزبالة أو الزبالين " رزوق أحمد – جامعة محمد الأول _ وجدة _ المغرب _ ١٩٩٦.
٩١- مسرح الطفل عند السيد حافظ نموذجا مسرحية " قميص السعادة " نعيمة عبد اللاوي ١٩٩٦- ١٩٩٧. (المغرب).
٩٢- إشكالية التجريب في مسرح السيد حافظ أطروحة لنيل دبلوم الدراسات العليا - بنيونس الهواري ١٩٩٩ - ٢٠٠٠ (المغرب).
٩٣- مسرح الطفل عند السيد حافظ نموذجا مسرحية " سندريلا والأمير وقميص السعادة د. عبد العزيز خلوفة. - جامعة محمد بن الله - فاس – المغرب ٢٠٠٢ - ٢٠٠٣.
٩٤- التراث والمسرح مسرحية " حلاوة زمان " للسيد حافظ - نموذجا - فاطمة زكاي ٢٠٠٢ - ٢٠٠٣ (المغرب).
٩٥- دور مسرح الطفل في ترسيخ بعض القيم الأخلاقية عن طريق الحكاية الشعبية نموذج " سندريلا " للسيد حافظ سناء جلال أحمد على – جامعة المنوفية – قسم الإعلام التربوي – مصر ٢٠٠٢ - ٢٠٠٣.

٩٦- اللغة الشعرية في مسرح السيد حافظ - د. مفتاح خلوف
٩٧- الفضاء الدرامى وآلية إنتاج المعنى في مسرح السيد حافظ - علياء علاء رمضان عباس
٩٨- العتبات وبعثرة التيـمات للسرد المهجن في المسرواية - السيد حافظ نموذجًا – إعداد د. نجاة صادق الجشعمى (دراسات نقدية لمجموعة من النقاد)
٩٩- مقامات التجريب وبنيات التشكيل في الرواية - السيد حافظ نموذجًا – إعداد د. نجاة صادق الجشعمى (دراسات نقدية لمجموعة من النقاد)
١٠٠- الخطاب التاريخى المضمر في رواية حتى يطمئن قلبى – شهادة الماستر – جامعة بوضياف – المسيلة – كلية الآدب واللغات – للباحثتين حبيبة عرسلان – أسماء بن التومى - الجزائر

مشاركات

- شارك في مهرجان قرطاج (تونس)
- مهرجان بغداد (العراق) مهرجان مسرح الطفل – الأردن
- مهرجان أبو ظبي مهرجان القاهرة
- مهرجان الإسكندرية مهرجان مطروح
- مهرجان بيجاية (الجزائر)
- مهرجان مدينة وجدة المسرحي (المغرب)
- مهرجان مسرح الطفل (الكويت)
- مهرجان المونودراما الأول في البصرة – العراق.

العنوان : ١٢ش طارق يحيى عبد الغنى – التعاون – الهرم – الجيزة موبايل ٠٠٢٠١٢٨١١١١٨٧٥ – ٠١١١٦٤٠٩٥٦٨ – ٠١٠٦٥٣٣٠٢٩٩

E-mail : Justhappy_man2000@yahoo.com
hafez66@live.com

مدونة الكاتب: http://sdhafez.blogspot.com
https://www.facebook.com/alsyd.hafz.7

فهرس